Theatergeschichtliche Forschungen.
Herausgegeben von:
Berthold Litzmann.
29.

Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis

und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts.

Von

Dr. Bruno Voelcker.

Mit 15 Abbildungen.

Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1916.

Theatergeschichtliche Forschungen.

29.

Verlag von **Leopold Voss** in **Leipzig.**

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK.

Begründet von **Theodor Lipps** und **Richard Maria Werner.**

Lyrik und Lyriker.
Eine Untersuchung von
I. Prof. Dr. **Richard Maria Werner.** XVI, 636 S. 1890. M. 12.—.

Der Streit über die Tragödie
II. von Prof. Dr. **Theodor Lipps** (†). 2. unveränderte Aufl. V, 80 S. 1915. M. 2.—.

Karl Böttichers Tektonik der Hellenen
als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie.
III. Eine Kritik v. Dr. **Richard Streiter,** Architekt. VII, 135 S. 1896. M. 3.—.

Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter.
IV. Von **Richard Heinzel.** VIII, 357 S. 1896. M. 9.—.

Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik.
Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung.
V. Von Dr. **Paul Stern.** VIII, 81 S. 1898. M. 2.—.

Komik und Humor.
Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung von
VI. **Theodor Lipps.** IV, 264 S. 1898. M. 6.—.

Grazie und Grazien
in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts
von Dr. **Franz Pomezny.**
VII. Herausgegeben von Dr. **B. Seuffert,** Prof. a. d. Universität Graz.
VIII, 427 S. 1900. M. 7.—.

Der Pantragismus
als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels.
VIII. Dargestellt von **Arno Scheunert,** Doktor der Philosophie.
XVI, 330 S. 1903. M. 11.—.

Zacharias Werners Weihe der Kraft.
Eine Studie zur Technik des Dramas.
IX. Von Dr. **Jonas Fränkel.** VIII, 141 S. 1904. M. 4.—.

Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik.
Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung
der Ästhetik mit einer Anwendung auf Goethes Werther.
X. Von **Wolf Dohrn.** XII, 232 S. 1907. M. 6.—.

Gerhard Hauptmanns Naturalismus und das Drama.
XI. Von **Sigmund Bytkowski.** XIII, 208 S. 1908. M. 5.20.

Der junge Hebbel.
Weltanschauung und früheste Jugendwerke
unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten.
XII. Von **Arno Scheunert.** XVI, 314 S. 1908. M. 12.—.

Das Drama Friedrich Hebbels.
Eine Stilbetrachtung zur Erkenntnis des Dichters und seiner Kunst.
XIII. Von Dr. **Albert Malte-Wagner.** XII, 522 S. 1911. M. 17.—.

Friedrich Hebbels Welt- und Lebensanschauung.
Nach den Tagebüchern, Briefen und Werken des Dichters dargestellt
XIV. von **Paul Sickel.** IV, 234 S. 1912. M. 6.—

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann

Professor in Bonn.

29.

Bruno Voelcker: Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrh.

Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1916.

Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis

und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts.

Von

Dr. Bruno Voelcker.

Mit 15 Abbildungen.

Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1916.

Meinem teuren Vater,

Realgymnasialdirektor

Dr. Gustav Adolf Voelcker,

dem tatkräftigen Vorkämpfer für

Reform des höheren Schulwesens,

zum Gedächtnis!

Vorwort.

Von dieser Arbeit, die vor zwei Semestern der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald als Promotionsschrift eingereicht wurde, ist der dritte Teil bereits als Dissertation gedruckt worden.

Das gewaltige, auf alle Lebensvorgänge einschneidend wirkende Weltringen mußte naturgemäß auch bei Werden und Vollendung dieser Abhandlung bedeutsam mitsprechen, um so mehr, da nur ihr erstes Entstehen in die Zeit des Friedens zurückreicht. In dankenswerter Weise hat denn auch während der Drucklegung die Verlagsbuchhandlung Leopold Voß unausbleiblichen Verzögerungen meinerseits gegenüber verständnisvolle Geduld gezeigt.

Meiner lieben Frau, welche sich für den Fall meiner ausschließlich militärischen Inanspruchnahme voll wahrer Hingebung zwecks Übernahme der Korrektur in die Materie eingearbeitet hat, schulde ich für ihre Mitarbeit, vor allem bei Aufstellung des Registers, ganz besonders herzlichen Dank.

Nicht zuletzt ist es mir ein wahrhaft willkommener Anlaß, meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Max Herrmann in Berlin, für seine Mühewaltung und wertvolle Unterstützung auch beim Lesen der Korrekturen erneut und nachdrücklichst danken zu dürfen!

Charlottenburg, Weihnachten 1915.

Bruno Voelcker.

Inhalt.

Genauere Gliederung der einzelnen Abschnitte.

Einleitung.

Erster Teil: Stoffwahl.

1. Was veranlaßte Chodowiecki zur Wahl des Hamletstoffes?

Erstaufführung des „Hamlet" in Hamburg und Berlin. — Aufnahme beim Publikum. — Chodowieckis Hamlet-Kupfer ein Ergebnis der allgemeinen Hamlet-Begeisterung. — „Minna von Barnhelm" als Stoff für Kalender-Illustrationen. — Lassen sich theatralische Interessen bei Chodowiecki nachweisen? — Die erste Serie im Jahre 1753; Darstellung eines Theaterinnern. — Die erste Serie von Szenenbildchen Chodowieckis: 23 Bilder zu Molières „École des Maris". — Chodowieckis Schwäche in der Wiedergabe von Landschaft und Architektur. — Format. — Illustrationen zu „Minna von Barnhelm". — Freie Wahl des Stoffes. — Erstaufführung von „Minna von Barnhelm" im Schuch-Theater; neunzehnmalige Wiederholung. — Chodowieckis zweite theatralische Kalenderserie: 12 Bilder zu Sedaines „Deserteur". — Beliebtheit der Aufführungen des „Deserteur" beim Publikum und bei Chodowiecki im besonderen. — Chodowieckis Reisen nach Danzig und Dresden; Anwachsen von Aufträgen. — Erstes echtes Szenenbild von Chodowieckis Hand; Illustrationen zu Goethes Schriften; Kupfer zu „Clavigo" und zu „Erwin und Elmire". — Die Unterschrift: „Demoiselle Huber als Elmire". — Erstaufführung von „Erwin und Elmire" in Berlin unter der neuen Prinzipalschaft Döbbelins. — Demoiselle Huber als Elmire. — Entstehung des Chodowieckischen Kupfers zu „Erwin und Elmire"; Chodowieckis Kenntnis der Aufführungen. — Kupfer zu „Claudine von Villa Bella". — Kein Theaterbild, nur Dramen-Illustration. — Ursprünglicher Text von „Claudine von Villa Bella". — Szenische Bemerkungen Goethes. — Chodowieckis Stoffwahl aus „Claudine von Villa Bella". — Illustration zu „Stella"; Beschreibung des Blattes. — Erstaufführung der „Stella" in Berlin; ist ein Zusammenhang zwischen den Aufführungen des Dramas und der Entstehung der Chodowieckischen Illustration nachweisbar? — Titelvignette zu „Stella". — Das Theater in der Behrenstraße unter Döbbelin; regere Beachtung seitens des gebildeten Bürgertums. — Chodowieckis Interesse an Döbbelins Unternehmen; Verkehr mit verschiedenen Bühnenkünstlern; zeichnerische Tätigkeit im Anschluß an die

besuchten Theatervorstellungen. — Ankunft Brockmanns in Berlin. — Die ersten Hamlet-Vorstellungen in Berlin; Chodowieckis Besuch derselben; Notizen in seinem Tagebuche. — Besuch Nicolais und Brockmanns bei Chodowiecki. — Auftrag zwecks Lieferung eines Hamlet-Kupfers. — Erste Hamlet-Skizzen von Chodowieckis Hand. — Chodowiecki in der Vorstellung von „Minna von Barnhelm". — Abendessen bei Himburg; Bekanntschaft zwischen Chodowiecki und Döbbelin. — Fortsetzung der Hamlet-Zeichnungen. — Chodowiecki in der „Medea"-Vorstellung. — Medea-Zeichnungen Chodowieckis; Demoiselle Döbbelin als Medea. — Verkehr Chodowieckis mit der Familie Döbbelin. — Fortsetzung von Brockmanns Berliner Gastspiel. — Fertigstellung der ersten Hamlet-Illustrationen. — Beschluß von Brockmanns Hamlet-Gastspiel. — Verschiedene Arbeiten Chodowieckis theatralischen Inhalts. — Demoiselle Döbbelin als „Ariadne". — Ariadne-Bildnisse verschiedener Künstler; Chodowieckis Ariadne-Darstellung. — Chodowieckis Interesse am Theater flaut ab. — Entstehung verschiedener Brockmann- und Döbbelinin-Skizzen; Rotstift-Porträts Brockmanns von Chodowieckis Hand. — 12 Szenenbilder aus „Hamlet" im Berliner Genealogischen Kalender. — Ankündigung des Mausfallen-Blattes im Gothaer Theater-Kalender. — Ein Entwurf zur Mausfallen-Komposition. — Zusammenfassung von Chodowieckis theatralischen Interessen.

2. Welche Momente aus dem Drama wählte Chodowiecki für seine Kupfer?

Die Unterschriften. — Schröders Hamlet-Text. — Chodowieckis Entwerfen von Dramen-Illustrationen an Hand des betreffenden Textes. — Beschreibungen der Hamlet-Kompositionen Chodowieckis. — Wie berücksichtigte er die einzelnen Akte bei der Auswahl der Momente? — Einteilung der Hamlet-Bilder in zwei Gruppen. — Theatralische Effektszenen; Akt- und Szenenschlüsse. — Darstellungen reflektierenden Inhalts. — Wieweit stehen Chodowieckis psychische Veranlagungen im Einklange mit der Wahl seiner Stoffe? — Chodowieckis Frömmigkeit. — Zusammengefaßte Übersicht der von Chodowiecki gewählten Momente.

Zweiter Teil: Bühnenkunst.

1. Einleitung.

2. Theaterbauliches.

Äußeres des Theaters in der Behrenstraße. — Ausstattung des Zuschauerraumes. — Parkett. — Bühne. — Orchester.

3. Vorhang und Proszeniumsdraperien.

Einführung des Vorhangs. — Verwendung des Vorhangs im Döbbelin-Theater. — Wie oft fiel der Vorhang bei den Hamlet-Aufführungen? —

Der Vorhang auf Chodowieckis Hamlet-Illustrationen. — Proszeniumsdraperien. — Erklärung der Draperie auf den Hamlet-Kupfern. — Verwendung von vorhangartigen Verzierungen auf anderen Werken Chodowieckis. — Darstellung eines echten Theatervorhangs.

4. Beleuchtung.

Die Verteilung von Licht und Schatten auf den Hamlet-Bildern im allgemeinen. — Theater-Beleuchtung im 18. Jahrhundert. — Beleuchtung im Döbbelin-Theater. — Chodowieckis Behandlung von Licht und Schatten. — Das Fenster als Lichtquelle. — Lichtverteilung auf der Bühne. — Vermeidung bühnenmäßiger Lichteffekte auf Chodowieckis Kupfern. — Lichtbehandlung auf Szenenkupfern von G. M. Kraus. — Eine Abweichung Chodowieckis. — Die Beleuchtung auf dem Mausfallen-Kupfer.

5. Dekoration.

Einfachheit der Theaterdekorationen im 18. Jahrhundert. — Die Dekorationen der Döbbelinschen Wandertruppe. — Döbbelins Dekorationen nach Ankauf des Theaters in der Behrenstraße. — Woraus bestanden die damaligen Theaterdekorationen? — Erster Vorschlag für eine geschlossene Zimmerdekoration. — Ludwig Schröders praktischer Versuch mit einer geschlossenen Zimmerdekoration. — Das Verändern des Szenenbildes. — Schilderung eines Dekorationswechsels am Döbbelin-Theater. — Wie erleichterte man sich den Dekorationswechsel? Stehenlassen der Kulissen; Umstellung der Szenenfolge. — Das Auswechseln der Prospekte. — Dekorationserfordernisse in Schröders „Hamlet" von 1777. — Beispiel einer Umstellung der Szenenfolge in „Agnes Bernauerin". — Die Terrassendekoration im „Hamlet". — Oldenholms Zimmer. — Der Kirchhof. — Die Dekorationen im III. uud IV. Aufzuge; das Kabinett der Königin; Saaldekoration. — Der VI. Aufzug. — Wieweit entsprach die Döbbelin-Bühne Schröders Anforderungen? — Raummangel. — Die von Chodowiecki auf dem Mausfallen-Kupfer dargestellte Szenerie. — Hat Chodowiecki auf den übrigen Hamlet-Kupfern die Theaterdekorationen berücksichtigt? — Innendekorationen. — Der horizontal laufende Hintergrund. — Raumbehandlung auf anderen Szenenkupfern. — Chodowieckis „Macbeth"-Kupfer. — Der Hintergrund. — Die hintere Mitteltür. — Beispiele einer Zimmerwand mit Tür auf anderen Szenenkupfern Chodowieckis. — Ornamentierung. — Sind genannte Türen und Wände auf Chodowieckis Kupfern theatergetreu wiedergegeben? — Der Fußboden. — Die Einrichtung auf Chodowieckis theatralischen Kupfern. — Das Kabinett der Königin. — Beschreibung der Einrichtung auf Chodowieckis erstem und dritten Bilde seiner „Räuber"-Serie. — Wandgemälde oder Medaillons in der Kabinettszene? — Der Stuhl im Kabinett der Königin. — Der Stuhl auf anderen Szenenkupfern Chodowieckis. — Der Stuhl auf Kupfer 11 und 12 der Hamletfolge; der Stuhl auf Kupfer 7 (Flötenszene); der Stuhl auf dem Mausfallen-Kupfer. — Die Anwendung einer Mittelgardine. — Das

kleine Orchester. — Freilichtdekorationen: Terrasse und Kirchhof. — Chodowieckis Kirchhofdarstellungen auf Kupfer 3, 4, 5. — Verschmelzung von Vordergrund und Hintergrund. — Die Kirchhofsszenerie auf Kupfer 11. — Wie wurde die Kirchhofsszenerie am Döbbelin-Theater ausgeführt? — Die Verwendung der kurzen Bühne.

6. Kostüme und Requisiten.

Die Theatergarderobe der Döbbelinschen Truppe während der Wanderjahre. — Erste Reformversuche bezügl. der Theaterkleidung. — Die Modetracht und einige weitere Mängel. — Hamlet. — Garricks Hamlet-Darstellung im Modekostüm seiner Zeit. — Beschreibung der Brockmannschen Hamlet-Tracht auf Chodowieckis Kupfern. — Nachweis der Theaterechtheit dieser von Chodowiecki dargestellten Tracht. — Chodowieckis Interessen hinsichtlich charakteristischer Bekleidungen. — Chodowieckis Kostümstudien u. a. m. — Brockmann-Hamlets Hut. — Die Schärpe. — Das Schnupftuch. — Der Degen. — Das Medaillonbildnis. — Die Flöte. — Geist. — Die Form, in der der Geist erscheint. — Die Königsgestalt des Geistes. — Döbbelin-Geist in Rüstung und Chodowieckis Wiedergabe desselben. — Die Kopfbedeckung des Geistes. — Der Mantel. — Die Sporen. — Der Stab. — König. — Das Staatskleid auf dem Theater des 18. Jahrhunderts. — Die Kleidung des Königs auf Chodowieckis Hamlet-Kupfern. — Der hermelinverbrämte Mantel. — Der Federhut. — Die Schuhe. — übrige männliche Darsteller: Güldenstern. — Die spanische Tracht der Wachen. — Gustavs, Bernfields und Laertes' Mischkostüm. — Weibliche Theaterkleidung: Das jeweilige Modekostüm als Theaterkleid. — Die Garderobe der Ackermannschen Truppe. — Das Rokokokleid. — Unangebrachte Eleganz auf der Bühne. — Ophelia. — Demoiselle Döbbelins Reformbestrebungen. — Chodowieckis Opheliafiguren im Reifrockkostüm. — Der Ärmel. — Das Ophelia-Kostüm der Mlle. Fleury. — Der Reifrock. — Das Buch in der Hand Ophelias. — Chodowieckis Ophelia-Kostüm auf Kupfer 10 (Wahnsinnsszene). — Königin. — Beschreibung ihres Kostüms auf Chodowieckis Kupfern. — Aus welchem Material war es verfertigt? — Die Farbe. — Hofdamen. — Behandlung ihres Kostüms auf Chodowieckis Kupfern.

7. Haartracht.

Verwendung von Perücken und Puder zu Shakespeares Zeiten. — Die Einführung des Haarpuderns. — Die modische Haarfrisur auf der Bühne. — Brockmanns Abweichen in der Rolle des „Hamlet". — Garricks Haartracht in „Hamlet". — Reformbestrebungen einiger Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts. — Die Puderfrisur der Ophelia auf Chodowieckis Kupfern. — Federbukett und Perlenschnur. — Der herabwallende Schleier an der Frisur der Königin. — Ophelias Haartracht auf Kupfer 10.

Dritter Teil: Schauspielkunst.

1. Anordnung der Figuren.

Ist die Anordnung eine willkürliche? — Das Bestreben nach malerischer Anordnung im 18. Jahrhundert. — Regeln für die Anordnung eines Bühnenbildes. — Wie ordnete Chodowiecki seine Figuren an? — Ist eine Tradition der Figurenanordnung auf Theaterbildern des 18. Jahrhunderts nachweisbar? — Berücksichtigung der Bühnenregeln auf den Hamlet-Kupfern. — Die Profilstellung. — Anordnung auf dem Mausfallen-Blatte.

2. Gesten und Mimik.

Einleitung. Verwendung einer Gebärdensprache in der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts. — J. F. v. Göz und J. J. Engel. — Ausdrückende und malende Gebärden usw.

Beinstellungen. Fünf Positionen. — Die Verwendung der vierten Position auf Chodowieckis Hamlet-Schöpfungen. — Die vierte Position auf anderen Theaterbildern. — Die vierte Position auf nicht-theatralischen Kupfern Chodowieckis. — Die fünfte Position auf den Hamlet-Kupfern. — Die zweite Position.

Arm- und Handbewegungen. Verlegenheitsgesten. — Das Verschränken der Arme. — Das Verbergen der Hand im Busen. — Malende Gebärden. — Das Portebras. — Hinweisende Gesten. — Handauflegen aufs Herz. — Erheben der Hand zum Himmel. — Falsche Verwendung der malenden Geste. — Malende Gebärden auf den Hamlet-Kupfern. — Individuelle Gesten. — Das Deuten mit dem Zeigefinger. — Garrick ein Vorgänger Brockmanns. — Brockmann-Hamlets Haltung bei Erscheinen des Geistes in der Kabinettszene. — Die Armhaltung. — Nachahmer Brockmanns. — Übereinstimmung der Chodowieckischen Unterschriften mit dem dargestellten Spiele Brockmanns? — Das Auseinanderstreben der Finger als Zeichen der Furcht und des Schreckens. — Noch einmal die Kabinettszene. — Das Schnupftuch. — Weinen. — Schaudern. — Das Ergreifen der Hand. — Hamlets Deuten auf den Schädel. — Beschämung des Güldenstern. — Das Stützen auf den Degen. — Sterben. — Hamlets Haltung auf dem Mausfallen-Kupfer.

3. Gesamtspiel und -auffassung der einzelnen Personen.

Johann Franz Hieronymus Brockmann (-Hamlet).

Äußeres. — Übersicht über die bekanntesten Brockmann-Bilder. — Hamlet-Brockmann-Bilder von Chodowieckis Hand. — Charakteristik von Brockmanns Äußerem im Hinblick auf die Verkörperung von Shakespeares Hamlet-Gestalt. — Einiges über die zeitgenössische Kritik von Brockmanns Hamlet. — Schinks Brockmann-Hamlet-Analyse. — Chodowieckis Hamlet; der melancholisch-weiche Hamlet auf Kupfer 1. — Brockmann-Hamlet auf Kupfer 2 und im 10. Auftritt des I. Aufzuges. — Übereinstimmung zwischen Schinks Beobachtungen und Chodowieckis Wiedergabe des Hamlet. — Der „launigte" Hamlet auf Kupfer 5. — Kupfer 7. — Die hervorstechendsten Merkmale der Brockmannschen Hamlet-Darstellung und wie berücksichtigte Chodowiecki dieselben? —

Schwerfälligkeiten in Brockmanns Spiel. — Mangel an Temperament. — Chodowieckis gewissenhafte Wiedergabe aller Vorzüge und Mängel in Brockmanns Darstellung.

Caroline Maximiliane Döbbelin (= Ophelia).

Shakespeares „Ophelia"-Gestalt. — Caroline Döbbelin. — War sie für die Darstellung der „Ophelia" geeignet? — Erste Hälfte ihrer Ophelia-Darstellung. — Zweite Hälfte ihrer Ophelia-Darstellung. — Mangel an Vorbildern. — Demoiselle Döbbelin in der Darstellung des Wahnsinns. — Gesamtcharakteristik ihrer Ophelia-Darstellung. — Chodowieckis Wiedergabe der „Ophelia". — Vier Ophelia-Bilder. — Ähnlichkeit der Chodowieckischen Ophelia-Gestalten mit Demoiselle Döbbelin. — Döbbelinin-Porträts. — Gesichtszüge; Figur. — Chodowieckis Bekanntschaft mit Demoiselle Döbbelin. — Chodowieckis Ophelia-Darstellungen in passiven Momenten. — Chodowieckis Wiedergabe des Wahnsinns. — Gesamtwirkung.

Carl Theophil Döbbelin (= Geist).

Döbbelins Darstellung und Auffassung des „Geistes". — Schwierigkeiten bei der Darstellung eines Geistes. — Fehlen der Geist-Figur in Ducis' „Hamlet". — Döbbelin; Äußeres. — Seine Deklamation. — Sein Spiel. — War er für die Darstellung eines „Geistes" geeignet? — Sein Gang bei der Darstellung des „Geistes". — Schinks Urteil über Döbbelins Leistung. — Der „Geist" auf Chodowieckis Hamlet-Kupfern.

Johann Gottfried Brückner (= König Claudius).

Auf welchen der Hamlet-Kupfer findet sich König Claudius? — Brückner und die Art und Weise seines Spiels. — Brückner als Götz. — Brückner in repäsentativen Rollen. — Gehässige Charaktere. — Brückner als Marinelli. — Die Figur des Königs auf dem Mausfallen-Blatte. — Ähnlichkeitsnachweis. — Chodowieckis sorgfältige Charakteristik Brückners als König auf dem Mausfallen-Blatte; ... auf Kupfer 9 und 10.

Anna Christina Henke (= Königin Gertrude).

Auf welchen der Hamlet-Kupfer findet sich die Königin Gertrude? — Madame Henke und ihre schauspielerischen Fähigkeiten. — Madame Henke in komischen Rollen. — Wie bewährte sie sich bei der Darstellung repräsentativer Rollen? — Mangel an Würde. — Madame Henke als Königin Gertrude. — Chodowieckis Darstellung der Königin Gertrude. — Die Kabinettszene; die Königin auf Kupfer 10 und dem Mausfallen-Bilde. — Gesamtcharakteristik der Henke'schen Königin auf Chodowieckis Kupfern.

Laertes, Gustav (= Horatio), Oldenholm (= Polonius) und die übrigen Nebenrollen.

Staffagefiguren auf Chodowieckis Hamlet-Kupfern. — Laertes auf Kupfer 10. — Carl Wilhelm Unzelmann als Laertes. — Das passive Verhalten Gustavs, Bernfields und Polonius' auf Chodowieckis Hamlet-Kupfern; Erklärung dafür. — Carl Daniel Langerhanns als Gustav (= Horatio). — Johann David Reinwald als Totengräber. — Güldenstern-Alexi, Polonius-Hencke, Gonzaga-Witthöft.

Schlußwort.

Einleitung.

Die Verwendung bildkritischer Untersuchungen im Dienste der Theatergeschichte ist ein noch wenig erschlossenes Gebiet historischer Forschung. In nachfolgender Arbeit soll der Versuch gewagt werden, der jungen „Theatergeschichte“ auf Grund dieser Methode eine Bereicherung angedeihen zu lassen. Wir stellen uns die Aufgabe, an den Kupferstichen Daniel Nicolaus Chodowieckis zu Shakespeares „Hamlet“ eine kritische Analyse für die Kenntnis der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts vorzunehmen.

Es liegt nicht im Rahmen unserer Arbeit, diese Schöpfungen auf ihren Wert als graphische Kunstwerke hin prüfend abzuwägen oder Technik wie Stichmanier, die verschiedenen Abdrucksgattungen und kleinen Abweichungen zu untersuchen und kritisch zu beleuchten. Unsere Aufgabe ist es vielmehr, eine Sichtung des Inhalts jener Bilder vorzunehmen, und zwar eine Sonderung der in den Bildern enthaltenen Theaterelemente von denen der bildenden Kunst.

Bei einer Serie von Bildern wie den Chodowieckischen Hamletkupfern, die mit stattgehabten Vorstellungen des Dramas in engster Beziehung stehen, erscheint solche Aufgabe doppelt aussichtsvoll und verheißungsreich. Gewinnt doch der an sich reizvolle Stoff dadurch noch bedeutend an Interesse, daß wir in den Kupfern ein bleibendes Dokument jener denkwürdigen ersten Berliner Hamlet-Aufführungen des Winters 1777/78 erblicken dürfen, dem einzigen anschaulichen Material, das uns über diese bedeutungsvollen Vorstellungen erhalten ist.

Doch bevor wir mit Hilfe jener Kunstwerke ein längst entschwundenes theatralisches Ereignis vor unserem geistigen Auge wieder aufleben lassen, gilt es, eine Menge irreführenden Materials aus der Fülle des Dargebotenen herauszuholen. Chodowieckis Hamletbilder sind durchaus nicht als reine Bühnenbilder anzusehen; in eben dem Maße, in dem sie uns als ein Surrogat für photographische Momentaufnahmen erscheinen mögen, sind sie Dramen-Illustrationen; eine

Verschmelzung von Dichtung des Bildkünstlers mit Wahrheit der theatralischen Darstellung findet auf ihnen statt.

Es ist also vor allem scharf zu trennen zwischen dem, was der freien Phantasie des Künstlers entsprang, und dem, was dieser unter dem lebendigen Eindrucke des auf der Bühne Geschauten in seine Schöpfungen übertrug.

Man kann verschiedene Wege einschlagen, um zur Lösung dieser Aufgabe zu gelangen. Der kürzeste und zugleich sicherste Weg ist der Nachweis tatsächlicher Aufführungselemente an Hand von vorhandenem Material über jene Hamlet-Vorstellungen. Kritische Urteile mannigfaltigster Art, dramaturgische Abhandlungen, Berichte aus dem Publikum, anonyme, öffentliche Schreiben, Briefschaften und dergleichen Urkunden mehr sind über die ersten deutschen Hamlet-Aufführungen — und speziell auch über die in Berlin — in beträchtlicher Zahl vorhanden. Besonders über Brockmanns, des ersten Berliner Hamlet-Interpreten, Darstellung liegt so treffliches Material vor, daß man, nachdem man die Zuverlässigkeit der Angaben erprobt hat, es wagen kann, darauf gestützt Untersuchungen am Bilde anzustellen.

Wenn sich also auf Grund des eben genannten Materials sichere Aufführungsbestandteile auf den Bildern wirklich nachweisen ließen, so erweckt dieses Teilresultat ein günstiges Vorurteil auch für etwaige weitere Theaterelemente auf unsern Bildern. Wie wertvoll nun auch das zeitgenössische Material über die Aufführungen sein mag, so gibt es aber doch selbst in seiner Zusammenfassung kein auch nur annähernd erschöpfendes Bild von dem Hergange der gesamten Vorstellung. Es beschäftigt sich begreiflicherweise vorwiegend mit der Hauptfigur; die Nebenfiguren werden nur gestreift, das rein Bühnentechnische, die Inszenierung, wird überhaupt nicht oder höchstens andeutungsweise erwähnt.

Zur Ergänzuug dieser lückenhaften Angaben müssen wir Mittel und Wege suchen, die uns wenigstens einen Stützpunkt bei der weiteren Bildbetrachtung und Bilduntersuchung zu geben vermögen. Eine besondere Rücksicht gilt hierbei der Beantwortung der Frage, ob sich überhaupt theatralisches Interesse bei dem Künstler — in unserem Falle also bei Chodowiecki — nachweisen läßt, wann und in welchen Perioden seines Lebens dieses besonders zum Ausdruck kam und schließlich: ob und wieweit er speziell an den Hamlet-Aufführungen interessiert war.

Endlich muß uns die vergleichende Bildkritik weiterhelfen.

Unter Heranziehung von Chodowieckis übrigen Schöpfungen wird ein eingehendes Studium seiner nicht-theatralischen Kompositionen nötig sein; die Behandlung von Spezialgebieten, wie beispielsweise Landschaft, Architektur, Beleuchtung, muß einer eingehenden Prüfung unterzogen werden, um schließlich feststellen zu können, ob die Behandlung gleichartiger Gebiete auf den Hamletkupfern Abweichungen aufweist und ob sich solche Abweichungen von der üblichen Art seines Schaffens theatergemäß erklären lassen.

Schließlich läßt sich noch vermittelst des den Aufführungen zugrunde liegenden Textes — wie beispielsweise durch die szenischen Bemerkungen, durch die aus dem Inhalt des Textes zu entnehmenden Requisitenvorschriften — eine eventuelle Aufklärung für den einen oder den anderen bisher ungelösten Bestandteil der Bilder erzielen. —

Die vorliegende Arbeit ist wohl der erste Versuch, der sich an Max Herrmanns Werk „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance“ anlehnt und geht in ihrem ganzen Aufbau auf dieses grundlegende Werk zurück. Die „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance“ sind der erste größere Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Theaters, in welchem auch der Bildkritik zugunsten der Theatergeschichte eine Berücksichtigung zuteil geworden ist. Max Herrmanns Werk erforderte eine Fülle ganz besonders mühevoller Arbeit: entgegen den Voraussetzungen unserer Aufgabe fehlte es Max Herrmann an jenen fruchtbaren Dokumenten (zeitgenössischen Berichten u. dgl.), welche uns von vornherein gewisse Anhaltspunkte boten. Ebenso war uns sowohl in dem reichen Lebenswerke Daniel Chodowieckis — bestehend aus über 2000 Werken, vollzählig im Königlichen Kupferstichkabinett Berlin vorhanden — als auch in einer Auswahl der überaus zahlreichen und leicht erreichbaren Schöpfungen anderer Bildkünstler des 18. Jahrhunderts das für die vergleichende Bildkritik nötige Material gegeben; für Max Herrmann hingegen galt es, überaus schwierige und entlegene Wege aufzusuchen, welche die Erschließung des gewaltigen Stoffgebietes erst ermöglichten: so nur war eine Lösung dieser äußerst verwickelten Probleme zu erzielen. Mögen, auf diesem so gelegten Fundamente aufgebaut, der theaterhistorischen Wissenschaft weitere Stätten treuer, ernster und opferfreudiger Pflege erstehen und möge es auch an geeigneten Kräften nicht mangeln, welche an ihrem Teile wenigstens bestrebt sind, der Theatergeschichte auch die übrigen Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Gegenwart zu wissenschaftlichem Leben zu ver-

helfen. So hofft denn auch die vorliegende Arbeit ein Stein für diesen noch unübersehbaren Ausbau der Wissenschaft sein zu dürfen. —

Alles, was mich in meinem Innern mit meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Max Herrmann, verbunden hält, in Worte zu fassen, ist mir nicht möglich. Vom ersten Tage an — als mir vor drei Jahren Herr Professor Dr. Herrmann die Aufgabe der vorliegenden Arbeit zuteil werden ließ — hat er als Berater und Förderer in gütigster Bereitwilligkeit mir stets zur Seite gestanden. So kann ich nur immer wieder Worten des Dankes meinen Ausdruck geben!

Erster Teil.

Stoffwahl.

1. Was veranlaßte Chodowiecki zur Wahl des Hamletstoffes?

Nachdem Shakespeares Hamlet bereits in Hamburg unter der genialen Leitung Friedrich Ludwig Schröders einen starken Erfolg errungen hatte, ging dieses theatralische „Ungeheuer, das auf unsern Bühnen nicht geduldet werden muß", ungeachtet dieses Verdammungsfluches eines Lizentiaten Wittenberg [1]) im Dezember 1777 auch in Berlin über die Bretter des Döbbelinschen Theaters in der Behrenstraße.

Der Erfolg stand dem der Hamburger Aufführungen nicht nach. Brockmann, der gefeierte Hamlet der Schröderschen Bühne, hatte auch in Berlin, wohin er für ein zwölfmaliges Gastspiel verpflichtet war, die Titelrolle übernommen. Die Kunde einer beispiellosen Brockmann-Hamlet-Begeisterung ging seinem Kommen voraus [2]), mit Jubel empfing man den fremden Schauspieler, und mit Begeisterung und Dankbarkeit nahmen die Berliner zum ersten Male ein Werk Shakespeares in seiner theatralischen Verwirklichung entgegen [3]).

---

[1]) S. die Fußnoten des von Lizentiat A. Wittenberg herausgegebenen „Schreiben des Herrn von Voltaire an die Académie françoise über den Englischen Schauspieldichter Shakespear", Hamburg 1777; desgl. „Briefe über die Ackermannsche und Hammonsche Schauspielergesellschaft zu Hamburg", Berlin u. Leipzig 1776, S. 70 ff.

[2]) Vgl. „Schreiben an einen Freund in H . . . über die Vorstellung des Hamlet in Hamburg" in den Hamburger Adreß-Comptoir-Nachrichten 1776 vom 30. September, Nr. 77, abgedruckt in Litzmann, II, S. 193 ff.; desgl. Loening, S. 5 ff. — S. auch Merschberger, „Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne", Shak.-Jahrb. XXV, S. 205 ff.

[3]) S. Weilen, Winds und Daffis; Loening, S. 7 ff; Shak.-Jahrb. XXV; Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, S. 5 ff., 53 ff.; Schink, „Über Brockmanns Hamlet"; G. Malkewitz, „Die erste Hamlet-Aufführung in Berlin", National-Ztg. vom 16. Dezb. 1877; Voss. Ztg. vom 23. Dezb. 1777.

Dieser Enthusiasmus verbreitete sich über ganz Deutschland, als Hamlet in der Schröderschen Bearbeitung[1]) in kürzester Frist seinen Siegeszug über die meisten deutschen Bühnen nahm[2]). Eine wahre Hamletschwärmerei bemächtigte sich des gesamten deutschen Volkes. „Nie ist wol irgend ein englisches Trauerspiel.... mit dem allgemeinen Beifall in Teutschland aufgenommen, nie irgend eins mit einem solchen Heiss-hunger von Zuschauer und Schauspieler verschlungen worden, als dieser Hamlet. Wo ist eine Truppe Schauspieler in Teutschland, und wenn sie auch aus lauter Tagwerksjungen Melpomenens und Thaliens besteht, die den Hamlet nicht aufgeführt hat? Wo ist irgend ein Winkel von nur einigem Betracht im heiligen römischen Reich, in dessen Mauern oder Hütten Hamlet nicht wäre zur Schau ausgestellt worden? usw." [3]) Die dadurch in allen Schichten der Bevölkerung verbreitete Kenntnis verschaffte dem Drama größte Popularität, der Darstellung aber begreiflicherweise in vielen Fällen einen Ruhm von zweifelhaftem Recht.

Die Frage, worin man die Ursache einer so elementar aufflammenden Leidenschaft für dieses Drama zu suchen hat, ist bereits von Prutz und anderen eingehend behandelt worden[4]); jene „tiefe, innerliche Verwandtschaft, welche zwischen dem Helden des Stückes, dem sentimentalen, grübelnden, in Skepsis verschmachtenden Prinzen von Dänemark und der sentimentalen, grübelnden, weltschmerzlichen Stimmung der damaligen deutschen Welt bestand", erzeugte die Anteilnahme eines Geschlechts, das sich in „Wertherstimmung verlor und in idealistischer Schwärmerei erhob und begeisterte".

Die Hamletkupfer Daniel Nicolaus Chodowieckis sind ein Ergebnis dieser allgemeinen Hamletbegeisterung, und zwar das schönste und wertvollste Dokument, das die Fülle der Erscheinungen, die in Versen, Ölbildern, Stichen und Plaketten die Figur Hamlets oder ihres theatralischen Vertreters verherrlichen halfen, aufzuweisen hat. Diese Blätter, die den Reigen von Chodowieckis Shakespeare-Illustrationen eröffneten, erschienen zu einer Zeit, da die Hamletbegeisterung auf dem Kulmi-

---

[1]) Vgl. hierüber G. Freih. v. Vincke, „F. L. Schröder, der deutsche Shakespeare-Begründer"; G. Freih. v. Vincke, „Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Bearbeitung", Shak.-Jahrb. VI, S. 5 ff., 87 ff.; Weilen, Winds und Daffis.

[2]) Über die Aufnahme und Aufführungen Hamlets auf anderen deutschen Bühnen kurz zusammengefaßte Nachrichten in Loening, S. 8 ff.

[3]) Schink, Dramaturgische Fragmente I, S. 153, in der Einleitung zu seiner Hamletbesprechung.

[4]) R. E. Prutz, Vorlesungen üb. d. Gesch. d. deutsch. Theaters. Berl. 1847, S. 353; Loening, S. 10.

nationspunkte angelangt war; sie trugen nicht nur das Ihrige dazu bei, das Verständnis für das Drama zu fördern und das Feuer der Begeisterung zu schüren, sondern hoben auch zu gleicher Zeit die Popularität ihres Schöpfers in hohem Maße. In vielen Tausenden von Exemplaren verbreiteten sich Chodowieckis Hamlet-Illustrationen über Deutschland, und besonders seine zwölf Bildchen im Berliner Genealogischen Kalender für 1779 fanden Eingang in die weitesten Bürgerkreise. Seit dem Anfang der siebziger Jahre galt Chodowiecki als einer der gesuchtesten Zeichner und Stecher bei Verlegern und Publikum; bei der Ausschmückung von Taschenkalendern überließ man ihm die freie Wahl des zu behandelnden Gegenstandes; der Meister wählte mit Vorliebe seine Stoffe aus Werken, die im Publikum bekannt und beliebt waren und ein besonderes aktuelles Interesse für sich in Anspruch nahmen. Da nimmt es denn nicht wunder, daß im Jahre 1778 seine Wahl auf „Hamlet“ fiel.

Es war nicht das erstemal, daß ein Drama ihm den Stoff für Kalenderillustrationen lieferte. Schon einmal hatte er ein litterarisch-theatralisches Ereignis für die Ausschmückung des Berliner Genealogischen Kalenders ausgenutzt: „Minna von Barnhelm“; zwölf Szenenbilder schmücken den Berliner Genealogischen Kalender von 1770[1]).

Daß Chodowiecki mit der Wahl solcher litterarisch-theatralischer Sujets dem Interesse und dem Geschmacke der Allgemeinheit entgegenkam, ist ersichtlich. Es fragt sich nun, wieweit er damit seinem eigenem Interesse Rechnung trug. Läßt sich überhaupt ein besonderes Interesse Chodowieckis am Drama und Theater nachweisen?

Die erste Spur findet sich im Jahre 1753. Der Künstler war damals 27 Jahre alt[2]), seit zehn Jahren in Berlin ansässig und stand kurz vor dem Entschlusse, die kaufmännische Tätigkeit bei seinem Onkel zum zweiten Male aufzugeben, um sich ganz der Kunst zu widmen. Er hatte sich bisher hauptsächlich in der Emaillemalerei versucht, und soweit er sich im Zeichnen übte, mußten ihm die Werke fremder Meister, u. a. Watteaus und Bouchers, als Vorlagen dienen; das von ihnen Erlernte kam seinen Emaillebildchen zugute. Von seiner freischöpferischen Tätigkeit der ersten fünfziger Jahre legen einige Handzeichnungen Zeug-

[1]) Engelmann, Nr. 51 u. 52. — Ich zitiere fortan „Engelmann“ durchgängig mit E.

[2]) D. N. Chodowiecki ist am 16. Oktober 1726 zu Danzig geboren. Weitere biographische Angaben in E. (Aufsatz von A. Weise); v. Oettingen, „Chodowiecki“; F. Meyer, „Chodowiecki“; Kämmerer, Nekrolog i. Jahrbuch d. preuß. Monarchie 1801, II, S. 142 ff.

nis ab, und unter diesen findet sich ein Blatt (11,6 : 9,5 cm) in Tusche ausgeführt, das ein Theaterproszenium mit dem ganzen Zubehör von Orchester, Kronleuchter und Publikum darstellt; auf dem gesenkten Vorhange liest man die Worte: „L'Enfant Prodigue Comedie de Monsieur de Voltaire Berlin 1753“[1]). Möglicherweise handelt es sich hier um eine Abbildung des im Kurfürstensaale des Schlosses errichteten Theaters, wo von 1740—56 durch französische Schauspieler die Dramen Molières, Corneilles, Racines und Voltaires aufgeführt wurden[2]). Diese Darstellung eines vollständigen Theaterraumes bietet den ersten Hinweis auf theatralische Interessen des jungen Meisters. Daß eigene Anschauungen dieses Theaters ihn zu dieser Zeichnung veranlaßte, darf man um so mehr annehmen, als drei Jahre später, in dem letzten Spieljahre jener französischen Truppe, eine erste größere Serie von Szenenbildchen Chodowieckis entstand, die nur auf eine Aufführung im Kurfürstensaal-Theater zurückzuführen ist. Es handelt sich um 23 Bilder zu Molières „École des Maris“, Feder- und Bleistiftzeichnungen in Größe 10 : 15 cm[3]), die Chodowiecki für eine Dame der französischen Kolonie, Cathérine Fromery, ausführte. Die Bildchen, mit leichten Bleistiftstrichen hingehaucht, zeigen nur in den dargestellten Personen eine detailliertere Ausführung der Zeichnung; die Festigkeit der einzelnen Linien und Konturen erzielte er bei diesen durch Nachziehen der Bleistiftzeichnung mit der Feder; so heben sich die Figuren aus dem nur schemenhaft mit Bleistift angedeuteten Hintergrunde wirkungsvoll heraus. Der Schauplatz der Darstellung ist, wie gesagt, kaum angedeutet, jedoch ist soviel zu erkennen, daß die Handlung von Chodowiecki kühn in eine ländliche Umgebung versetzt worden ist, während Molière eine Place publique à Paris vorschreibt. Die Darstellung des Lokales tat Chodowiecki als etwas Nebensächliches so bequem und so leicht wie möglich ab, das Interesse beschränkt sich allein auf die handelnden Personen, deren zierliche und trotz aller Kleinheit lebenswahre Ausführung in Haltung und Miene geradezu überraschend ist. Leicht und unbeengt bewegen sich die Figuren im Raume. Das eifrige

[1]) v. Oettingen, „Chodowiecki“, S. 262. Das Blatt befindet sich im Besitze von Frau M. Stechow, Berlin.

[2]) J. V. Teichmann, „Hundert Jahre aus der Geschichte des Königlichen Theaters in Berlin 1740—1840“, Stuttg. 1863, S. 10.

[3]) Zwei dieser Zeichnungen reproduziert in v. Oettingen, „Chodowiecki“, S. 70/71 (II. Akt, 9. Szene und III. Akt, 4. Szene); die Originalzeichnungen, die ein Heftchen von 23 Blättern bilden, sind im Besitz von Frau Anna Haßlinger, geb. Chodowiecka, Berlin.

Studium charakteristischer Stellungen von Gestalten seiner Umgebung, die Beobachtung eines Kreises von Menschen, der sich täglich in seinem Hause, auf seinen Spaziergängen seinem forschenden Auge darbot, hatte Chodowiecki den Blick für die natürliche Bewegung des Menschen geöffnet und geschärft, und was sein Auge erfaßt hatte, das wußte seine leichte Hand mit Anmut und Zierlichkeit wiederzugeben. Zunächst beschränkte sich dieses Beobachtungsstudium auf seine lebendige Umgebung, und was uns aus der Mitte der fünfziger Jahre erhalten ist, sind Bleistiftskizzen mit Gruppen, Figuren und Halbfiguren aus der bürgerlichen Welt in ihrer täglichen Beschäftigung. Sein Blick schärfte sich im Erfassen von Gruppen und Situationen; doch was er auf der einen Seite gewann, ging ihm auf der anderen Seite ab: Landschaft und Architektur fanden einstweilen nicht die Beachtung und Rücksicht, die er ihnen früher oder später doch zuteil werden lassen mußte. Seiner Schwäche im Architektonischen und Landschaftlichen sich wohl bewußt, überließ er die Ergänzung des Fehlenden der Phantasie des Beschauers; die skrupellose Leichtigkeit, mit der er sich der näheren Ausführung des Hintergrundes entledigte, gibt ein deutliches Beispiel von der Hilflosigkeit des Meisters der toten Materie gegenüber.

Einen Hinweis darauf, daß Chodowiecki bei dem Entwurf der Szenenbildchen zu Molières „École des Maris“ das geschaute Bühnenbild immerhin vorschwebte, bietet uns das Format. Er wählte das Querformat, eine dem Bühnenbild entsprechende Gestaltungsanlage; die Wirkung der verwendeten Raumdisposition suchte er also der des Bühnenraumes möglichst nahezubringen und bediente sich freiwillig jenes Formates, auf das er bei späteren Szenenbildern infolge vorgeschriebener Größenverhältnisse verzichten mußte.

Schon bei der Ausführung seiner nächsten Szenenbilder, den Illustrationen zu Lessings „Minna von Barnhelm“, die im Jahre 1769 entstanden — aus der dazwischenliegenden Pause von 13 Jahren ist uns nichts erhalten, was auf theatralische Interessen des Meisters schließen läßt —, ist er auf die Anwendung des Hochformates angewiesen. Diese Serie von zwölf Kupfern bildet den illustrativen Schmuck des Berliner Genealogischen Kalenders für das Jahr 1770[1]), sie ist zugleich der erste glückliche Anfang seiner reichen Tätigkeit im Dienste des Kalenderwesens.

Wenn Chodowiecki sich bei Berücksichtigung des Formates an die

[1]) E. Nr. 51 u. 52.

Duodezform des Kalender-Taschenbuches halten mußte, so war ihm jedoch in der Wahl des Stoffes von den Verlegern Sulzer & Gravius, die in Chodowiecki längst einen geschickten Zeichner und Stecher erkannt hatten[1]), freie Hand gelassen worden. In Meusels Miscellaneen[2]) schreibt der Künstler selbst: „Für das Jahr 1770 muste ich die Kalender-Kupfer nach eigenen Erfindungen stechen, ich wählte Minna von Barnhelm und radirte 12 Auftritte daraus zweymal[3]), aber mit weniger Veränderung." Aus dieser knappen Notiz ist nicht zu entnehmen, ob ihn besondere Vorliebe für das Buchdrama oder der nachhaltige Eindruck eines theatralischen Erlebnisses zu der Wahl dieses Stoffes bewogen. Bereits 1767 war dieses erste deutsche Nationallustspiel erschienen, und gerade ein Jahr war verflossen, seit es in Berlin zum ersten Male mit ungeheurem Jubel und lauter Begeisterung über die Bretter des Schuchschen Theaters in der Behrenstraße gegangen war[4]). Neunzehn Male innerhalb von sechs Wochen konnte es bei stets vollem Hause gegeben werden. Zum ersten Male wurde das gebildete Publikum Berlins auf das junge Theaterunternehmen Theophil Döbbelins[5]) aufmerksam, der seit einem Jahre das von Schuch erbaute Komödienhaus in der Behrenstraße für vorübergehenden Aufenthalt übernommen hatte, und mit Staunen nahm man wahr, wie ein guter deutscher Geist in diesem Hause Einzug hielt. Man fing an, das deutsche Theater der ernsten Würdigung wert zu erachten, und wenn auch noch Jahre vergehen sollten, bis Döbbelin mit einer festen Gesellschaft dauernd dort seinen Wohnsitz aufschlug, so legte er doch in dieser kurzen Zeit den Grund zu ernstem Wollen, dem auch das Können und Vollbringen in späterer Zeit nicht fehlen sollte.

Wenn auch der Haupterfolg der „Minna von Barnhelm" dem

---

[1]) Im Jahre 1768 hatte die Leitung des Berliner Genealogischen Kalenders ihm bereits die Verkleinerung der von Bernhard Rode entworfenen zwölf Monatskupfer für den Jahrgang 1769 übertragen, die er zu vollster Zufriedenheit ausführte. Vgl. v. Oettingen, S. 119.

[2]) Erfurt 1779, I. Heft, S. 30.

[3]) Vom Berliner Genealog. Kalender gab es eine französische und eine deutsche Ausgabe; die Kupfer erschienen entsprechend in zwei Folgen, eine mit französischen und eine mit deutschen Unterschriften. Vgl. weiteres S. Nr. 51 u. 52.

[4]) Am 21. März 1768. Über die Besetzung s. Brachvogel, I, S. 213.

[5]) Über Döbbelin als Theaterdirektor: „Über die Döbbelinische Schauspielergesellschaft." Ein Brief an einen Freund in Königsberg 1769, S. 5 ff.; A. B. König, „Versuch einer histor. Schilderung der Residenzstadt Berlin 1798", S. 342; Oberländer, S. 196; Prölß, S. 222—225, 262—268; H. Landsberg, Theaterkalender 1911, Berlin, S. 57 ff.

Drama als solchem zufällt, so darf doch ein gut Teil des Beifalls der Aufführung zugeschrieben werden, die unter dem Ernst und Eifer der Mitspielenden durchaus würdig von statten ging. Die neunzehnmalige Wiederholung innerhalb von sechs Wochen bedeutete einen nie dagewesenen Sensationserfolg; zu dem litterarischen Interesse, das dieses Lustspiel vom Tage seines Erscheinens an erweckt hatte, gesellte sich jetzt das theatralische. Chodowiecki also konnte bei der Wahl des Lessingschen Lustspiels als Stoff für Kalenderillustrationen sicher sein, daß er damit in weitesten Kreisen dem Geschmacke des Publikums entgegenkam; und sicherlich darf man annehmen, daß der Meister sich dieses theatralische Ereignis nicht entgehen ließ und zu wiederholten Malen ins Theater ging, bevor er den Entwurf der Bilder in Angriff nahm.

Fünf Jahre später schmückte Chodowiecki zum zweiten Male den Berliner Genealogischen Kalender mit Szenenbildern; es ist der Jahrgang 1775, der mit einer Serie von zwölf Bildern zu Sedaines „Deserteur“ ausgestattet ist[1]). Dieses Singspiel, das sich besonderer Beliebtheit erfreute, war unter der Leitung des damaligen Besitzers des Schuchschen Theaters kurz nach seinem Direktionsantritt zur Aufführung gekommen. Am 10. Juni 1771 hatte Koch sein Theater mit „Miß Sara Sampson“ eröffnet, am 22. Juli trat er mit Sedaines Singspiel „Der Deserteur“ vor das Publikum. Er hatte damit einen guten Griff getan. Das Singspiel, das auch Döbbelin später in sein Repertoir aufnahm, übte noch auf Jahrzehnte hinaus ungeschwächte Zugkraft aus. Chodowiecki muß das Stück besonders gern gehabt haben, denn im selben Jahre zeichnete er seinem Freunde Adrian Zingg eine Szene daraus ins Album; die Entwürfe für den Kalender scheinen erst im Herbst 1773 entstanden zu sein[2]). Die weibliche Hauptdarstellerin dieses Singspieles, Demoiselle Huber, wird uns noch im weiteren Verlaufe dieser Untersuchungen begegnen. —

Im Frühjahr 1773 machte sich Chodowiecki zu einer Reise nach seiner Heimatstadt Danzig auf, um seine hochbetagte Mutter zu besuchen. Am 18. August desselben Jahres kehrte er in die Arme seiner Frau und Kinder zurück[3]). Mitte Oktober trat er eine zweite Reise, diesmal

---

[1]) E. Nr. 110. Zwei Skizzen reproduziert in v. Oettingen, „Handzeichnungen“, Nr. 20 u. 21.

[2]) Vgl. a. a. O. S. 30. v. Oettingens Angaben stützen sich vermutlich auf die Tagebuchblätter des Meisters aus diesen Jahren.

[3]) Über den Verlauf dieser Reise s. v. Oettingen, „Chodowiecki“, S. 168 ff.; Kämmerer, S. 43 ff. Das aus 108 Skizzenblättern bestehende Reisetagebuch befindet sich im Besitze der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

nach Dresden, an, der er vier Wochen widmete[1]). Eine Fülle von Aufträgen war in der kurzen Zeit, die zwischen diesen beiden Reisen lag, und nach der zweiten Reise zu erledigen. Zu einem Besuche der von Koch veranstalteten Aufführungen wird er kaum gekommen sein; jene nach v. Oettingen im Herbst dieses Jahres vollendeten Zeichnungen zum „Deserteur“, die für den Berliner Genealogischen Kalender bestimmt waren[2]), wird er teils aus dem Gedächtnisse, teils an Hand des gedruckten Textes entworfen haben.

Wenn nun auch die Kupfer zu „Minna von Barnhelm“ und zum „Deserteur“ ein Interesse Chodowieckis am Theater vermuten lassen, um so mehr, da die dargestellten Personen teilweise charakteristische, dem Theater entlehnte Züge aufweisen, so ist doch der Beweis, daß Chodowiecki diese Bilder tatsächlich unter dem Einfluß geschauter Aufführungen entworfen hat, nicht mit völliger Sicherheit zu erbringen. Erst dem Jahre 1775 verdanken wir u. a. die Entstehung des ersten Szenenbildes Chodowieckis, das der Meister mit eigener Hand für ein Bühnenbild erklärt hat; es schmückt die bei Himburg im Jahre 1775 erschienene Ausgabe Goethescher Schriften. Von diesem Raubdruck erschienen vorerst zwei Bände, die beide mit Chodowieckischen Kupfern geziert sind. Uns geht hier der zweite Band an. Außer einem Kupfer zu „Götz von Berlichingen“ von dem Stecher Krüger schmücken ihn noch zwei Blätter von Chodowieckis Hand. Das erste ist ein Blatt zu „Clavigo“[3]). „Clavigo“ war in Berlin am 3. November 1774 zum ersten Male unter Kochs Leitung aufgeführt worden[4]), und es ist sehr wohl mög-

---

[1]) v. Oettingen, „Chodowiecki“, S. 186 ff.

[2]) Für den Jahrgang 1774 des Berliner Genealog. Kalenders hatte er bereits die zu Anfang des Jahres 1773 entstandenen zwölf Blätter „Zum Leben eines Lüderlichen“ (E. Nr. 90) bestimmt.

[3]) Von Chodowiecki gezeichnet, von D. Berger gestochen; Hirsch, S. 67, Nr. 36. Hierzu bemerkt der Teutsche Merkur 1776, Juni, S. 277: „Es kann bewiesen werden, daß Himburg alle Kupferstiche zu diesen Werken von J. W. Meil und von Chodowiecki machen lassen wollte. Da ihm aber beyde ihre dringenden Beschäftigungen vorschützten, mußte er sich begnügen von diesen beyden Künstlern zu nehmen was er bekommen konnte, und das übrige anderweit machen lassen. Die Zeichnung zum Clavigo ist sogar zweymal gemacht, und eine verworfen worden.“

[4]) „Der Clavigo des Herrn Göthe ist zu Berlin aufgeführt worden, vielleicht aber waren die Rollen nicht zum besten vertheilt. Denn Herr Müller machte den Beaumarchais, Madame Henke die Sophie, und Madame Henisch die Marie. Selbst Herr Brückner hätte unstreitig in der Rolle des Beaumarchais mehr geglänzt, als in der des Clavigo“. Teutscher Merkur 1775, Februar, S. 187.

lich, daß Chodowiecki beim Entwurf der Komposition einige Momente aus den Aufführungen in sein Bild übertrug. Es zeigt uns den sterbenden Clavigo, der über Mariens geöffneten Sarg fällt. Ein dicker Blutstrahl[1]) entströmt seiner Brust. Links im Vordergrunde Beaumarchais, weiter hinten eine Gruppe von Männern, die mit brennenden Fackeln die Szene beleuchten. Die Worte Clavigos: „Ich danke Dir, Bruder, Du vermählst uns", bilden die Unterschrift. Darunter als nähere Erklärung: Clavigo V. Akt. Die Szenenbenennung als solche gibt uns keinerlei Hinweis, daß Beeinflussung durch theatralische Anschauung vorliegt. Anders ist es bei dem nächsten Kupfer zum selben Bande. Dieses, ein Blatt zu „Erwin und Elmire"[2]), zeigt uns die reizende Szene, wo Elmire voller Freude gelaufen kommt und die Arie singt: „Er ist nicht weit." Die Unterschrift dieses der Goetheschen Ausgabe beigegebenen Kupfers gibt allerdings außer der Unterschrift „Er ist nicht weit" keine nähere Erläuterung, ja selbst die sonst übliche Szenenangabe fehlt. Doch war das Blatt auch einzeln käuflich[3]), und in dieser Form trägt es den Zusatz: „Demoiselle Huber als Elmire". Ebendieselbe Demoiselle Huber, die das Publikum als Luise im „Deserteur" entzückte, finden wir auf diesem Blatte — eine besondere Huldigung vor ihrem ausgezeichneten Spiel — mit voller Namensangabe verewigt.

Am 17. Juli 1775 war als drittes Goethesches Schauspiel „Erwin und Elmire", mit Musik von André, zum ersten Male gegeben worden[4]). Das Theater in der Behrenstraße war seit dem 17. April 1775 endgültig in Döbbelins Hände übergegangen. Die brauchbarsten Mitglieder der Kochschen Truppe[5]) hatte er übernehmen müssen, seine Gesellschaft belief sich nunmehr auf 52 aktive Mitglieder[6]). Die Orchesterverhält-

[1]) Dieser darf allerdings nicht auf theatralische Wirklichkeit zurückgeführt werden. Die Zeiten, da man sich blutgefüllte Schweinsblasen unter die Kleider steckte, die im geeigneten Moment zerdrückt und zerstochen wurden, waren vorüber.

[2]) Ebenfalls von Chodowiecki gezeichnet, von Berger gestochen; Hirsch, S. 68, Nr. 37.

[3]) „Vor 4 gr."; Berlin. Litt. Wochenblt. 1776, I, S. 55.

[4]) Ihm waren am 12. April 1774 „Götz von Berlichingen" und am 3. November 1774 „Clavigo" vorangegangen. Besetzung und weitere Einzelheiten s. Brachvogel, I, S. 249 ff.

[5]) Oder vielmehr die der Witwe Kochs, die seit dem Tode ihres Mannes (3. Januar 1775) das Theater geleitet hatte. S. Brachvogel, I, S. 259.

[6]) S. Brachvogel, I, S. 262.

nisse erfuhren eine erhebliche Verbesserung[1]). Demoiselle Huber, die wir schon in ihrer Zugehörigkeit zum Kochschen Ensemble kennen gelernt haben, war als jugendliche Liebhaberin im Schauspiele und Singspiele wie auch als Tänzerin außerordentlich beliebt und viel beschäftigt[2]). Den nachhaltigen Eindruck, den ihre Darstellung der Elmire gemacht hat, finden wir bestätigt in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung, die noch sieben Jahre nach der Erstaufführung schreibt[3]): „Das Stück kam den 17. Juli 1775 auf die hiesige Bühne, und gefiel damals sehr wegen des schönen Spiels der Mlle. Huber als Elmire, seit deren Abgang[4]) es nicht wieder als bis den 22. Januar dieses Jahres gegeben ward. Es hat bis jezt 22 Vorstellungen erlebt.“ Über die Entstehung dieses reizenden Blattes gibt der erste Band des Berlinischen Litterarischen Wochenblatts ziemlich genaue Auskunft[5]). „Dieses niedliche Stück haben wir eigentlich der Madame Karschinn[6]) zu verdanken; sie ließ es vom Hrn. Chodowiecki mahlen, und soll damit der Mamsell Hubern zu Berlin, welche, wie wir wissen, die Elmire so schön spielt, zu ihrem Geburtstage ein Geschenk gemacht haben. Die Dichterinn drückt sich in einem Schreiben an Hrn. Jakobi, das in dem 4ten Bande der Iris S. 58. und 59. stehet, folgendermaßen darüber aus: ‚Ich grüßte neulich unsern vortreflichen Zeichner, den Chodowieckie in seiner neuen Wohnung[7]). — Mann mit dem feinen und leichten Griffel, sagt' ich, du könntest mir einen Gefallen thun. — Mahle mir das liebende Mädchen, welches vom Hügel herunter geflogen kömmt, und ihren Geliebten sucht und singt: Er ist nicht weit; er ist nicht weit. — Ja, sagte der Künstler, ja; morgen um diese Zeit sollst du sie haben; es soll mein erstes Ge-

---

[1]) Er hatte sechs Violinen und zwei Bratschen.

[2]) „Demoiselle Huber ist der Abgott des Berlinischen Publikums, und ist es mit Recht. Besonders glaub ich, daß sie in den lebhaften Rollen, und in der Operrette uns die ehemalige Demoiselle Steinbrecher ersetzen wird“ (der Teutsche Merkur 1775, September, S. 279). Zu dieser Notiz schreibt das Berl. Litterar. Wochenblatt 1776, I, S. 60: „Wir unterschreiben ... alles, was im deutschen Merkur vorigen Jahrs . . . zum Lobe der Mamsell Huber ist gesagt worden.“ S. auch Litt.- u. Theat.-Ztg., 1778, I. Teil, S. 165.

[3]) 1782, IV. Teil, S. 811.

[4]) 17. Mai 1777; vgl. Berl. Litterar. Wochenblatt 1777, S. 787.

[5]) Jahrg. 1776, I, S. 54/55.

[6]) Anna Luise Karsch, Dichterin und Freundin der Familie Chodowiecki.

[7]) Der Adreßkalender des Jahres 1777 bezeichnete zuerst Chodowieckis zweite Wohnung als „im Barezschen Hause der Behrenstraße, nahe der Charlottenstraße“. Das Haus Nr. 31 in der Behrenstraße ist jetzt mit einer Gedächtnistafel zu Ehren des Meisters geschmückt.

schäfte seyn in dieser Wohnung. — Ich gieng des andern Tages in eben der Stunde hin, und fand das himmlische Mädchen; fand das Bildniß der Elmire, die der Dichter sich gedacht hatte: ein liebliches Mädchen im ätherfarbenen, fliegenden Gewand; alles ist Grazie, vom herunterfließenden Haar bis auf den beflügelten Fuß . . .[1]) Ihre verbreiteten Arme, ihre emporgerichteten Augen, alles redet Entzückung. Man sieht überdieß die kleine Eremitage, und das grüne Gebüsch umher, in lebendiger Anmuth . . . Und dieses Meisterstück ist auf einem ovalrunden Raum gemahlt, der nicht größer ist, als die Seite des Oktav-Blättchens, auf welchem ich Ihnen itzt schreibe. Das Publikum wird's, in Kupfer gestochen, zum Geschenke bekommen . . . Man spielt heute Erwin und Elmire, und unsre Huberinn wird ohnfehlbar noch feuriger, als sonst vom Hügel herabkommen, weil dies Gemählde ihr zuruft: Werde vollkommen, wie ich, und verdiene das Lob der Kenner des Schönen!'"

Soweit die Karschinn. Das Blatt war also, wie wir gesehen haben, ursprünglich nicht zu Illustrationszwecken beabsichtigt gewesen. Chodowiecki mußte, als ihm die Karschinn den Auftrag erteilte, diese Szene zu malen, das Stück bereits kennen. Er konnte es nur im Theater gesehen haben, denn im Druck war es noch nicht erschienen. Die Schnelligkeit, mit der er dieses Blatt von einem Tage zum andern fertigstellte, setzt bereits eine gute Kenntnis des theatralischen Vorgangs voraus. Das Originalbild stellt ein ovalrundes, farbiges Blatt dar, nach dem dann zunächst die oktavförmigen Einzelblätter hergestellt wurden, die mit der Unterschrift: Er ist nicht weit, Demoiselle Huber als Elmire, — versehen waren. Als Chodowiecki sich entschloß, für die von Himburg für die Goetheausgabe bestellten Illustrationen dasselbe Blatt zu verwenden, wurde der Zusatz „Demoiselle Huber als Elmire" seines lokalen Interesses wegen ausgeschliffen. Vergleicht man diese Darstellung mit der der Luise auf Chodowieckis Blättern zum „Deserteur", so fällt eine unverkennbare Ähnlichkeit zwischen beiden Figuren auf.

Zu dem im Jahre 1776 erschienenen III. Teil der Goetheschen Schriften erteilte ihm der Verleger Himburg wiederum den Auftrag für zwei Kupfer. Das eine, ein Kupfer zu „Claudine von Villa Bella"[2]), zeigt Claudine in Männerkleidung, mit langem blonden

---

[1]) Der Anfang eines der Mamsell Huber gewidmeten Huldigungsgedichtes im Berl. Litterar. Wochenblatt 1777, II, S. 431: „Holde, süße Minnesängerin! Hüpfe, scherze leise durchs Leben hin!" paßt vortrefflich auf die von Chodowiecki wiedergegebene Darstellung dieser jungen Künstlerin.

[2]) Hirsch, S. 69, Nr. 54; von Chodowiecki gezeichnet, von Berger gestochen.

Haar, auf den Knien in einem Kerker liegend, den Kopf in den Armen vergraben; hinter ihr steht der verwundete Pedro, den rechten Arm in der Binde, um den Kopf ein Tuch geknotet. Ein an der linken Wand angebrachtes Öllämpchen beleuchtet den kahlen Raum.

Diese Komposition Chodowieckis ist eine jener Dramenillustrationen, die ohne theatralische Anschauung nur an der Hand des gedruckten Textes entstanden sind. „Claudine von Villa Bella", dieser „prosaische Versuch mit Gesängen durchwebt", wie Goethe sein Singspiel selbst benannte[1]), wurde 1775 in Berlin nicht aufgeführt und kam dort auch in den folgenden Jahren nicht auf die Bühne[2]). Theatralische Anschauung, die eine Rückwirkung beim Entwurf hätte ausüben können, fehlte also. Chodowiecki hielt sich an den ihm vorliegenden Text. Diese ursprüngliche Textausgabe, an Hand deren er das Bild entwarf, zeigt bekanntlich von der uns heute vertrauten wesentliche Abweichungen. Ursprünglich in Prosa verfaßt, die nur hin und wieder durch Gesänge unterbrochen wird, wurde dieser Jugendversuch Goethes erst im Jahre 1786, bald nach des Dichters Heimkehr aus Italien, einer metrischen Bearbeitung unterzogen, die seitdem in alle späteren Ausgaben seiner Werke übergegangen ist[3]). Die erste Form hat keinerlei Szenen- noch Akteinteilung; desto zahlreicher sind die szenischen Bemerkungen.

Wollen wir das für dieses Singspiel bestimmte Kupfer Chodowieckis beschreiben, so brauchen wir nur eine Stelle dieser szenischen Bemerkungen wörtlich abzuschreiben: „Ein enges Gefängnis. Pedro und Claudine. Sie kniet auf der Erde, ihre Hände und den Kopf trostlos auf eine Erhöhung an der Wand legend." Soweit die szenischen Bemerkungen Goethes, mit denen Chodowieckis Darstellung streng übereinstimmt. Die Unterschrift des Blattes bilden die nun folgenden Worte Pedros: „Quäle Deine liebe Seele nicht!" Nähere Szenen- oder Aktangabe fehlt auch auf dem Kupfer gemäß dem Goetheschen Texte. — Chodowiecki hat bei der engeren Wahl des Stoffes sichtlich eine solche Stelle aus dem Drama gewählt, bei der die ausführlichen szenischen Bemerkungen des Dichters ihm den Entwurf des Bildes sehr erleichterten und er, da theatralische Anschauung fehlte, seine eigene Phantasie nicht sonderlich in Anspruch zu nehmen brauchte.

---

[1]) Goethe, Werke, Stuttgart, Bd. 31, S. 4.

[2]) Es wurde in Berlin zuerst am 3. August 1789 gegeben (Annalen des Theaters, 1790, 5. Heft, S. 11).

[3]) S. die Einleitung zu Döring.

Die Zeichnung, nach der Berger den Stich auszuführen hatte, wurde laut Tagebuch des Meisters am 9. Juni des Jahres 1776 fertig[1]).

Das zweite Kupfer zu derselben Ausgabe ist eine Illustration zum V. Akt der „Stella"[2]). Das Schauspiel hatte noch seine alte Form und endigte mit der Doppelehe. Chodowieckis Blatt bietet uns den Moment, da Cäcilie der Stella das großmütige Anerbieten macht, Fernandos Liebe mit ihr teilen zu wollen: „Stella, nimm die Helfte des, der ganz dein gehört" lesen wir unter dem Bilde, das links den gebrochenen, sich mit der Linken auf einen Tisch stützenden Fernando zeigt; Cäcilie, mit Hut und Tuch von hinten gesehen, hält sich mit der Rechten an der Klinke einer geöffneten Tür, mit der Linken faßt sie, indem sie zur Tür hinaussieht, Fernando am Arm. Sie wird umfaßt von der erregt aussehenden Stella.

Am 13. März 1776 war dieses Stück in Berlin zum ersten Male gegeben worden[3]). Trotz großer Anfeindungen und widersprechendster Meinungsäußerungen ging es in diesem Jahre zehnmal in Szene; im folgenden Jahre ereilte das Drama jedoch dasselbe Schicksal, das ihm in Hamburg beschieden war: weitere Aufführungen wurden verboten.

Ein Zusammenhang zwischen den Aufführungen dieses Dramas und der Entstehung der Chodowieckischen Illustration, welche im Jahre 1776 erschien und vermutlich auch im gleichen Jahre von Chodowiecki entworfen wurde — im Tagebuch fehlen etwaige Angaben über die Entstehung dieser Zeichnung — wäre chronologisch wohl denkbar, doch liegt es außer aller Wahrscheinlichkeit, daß Chodowieckis deutschbiedre, gut bürgerliche Anschauungen sich mit der Idee des Dramas einverstanden erklären konnten, und so wird ihm die Möglichkeit, das Drama in anschaulicher Wirklichkeit genießen zu können, zum Besuche einer Vorstellung kaum besonders gereizt haben. Er entledigte sich des ihm gestellten Auftrags, eine Illustration zu liefern, mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit; den Edelmut einer schwer geprüften Frau zu verbildlichen, erschien ihm hierbei als das sympathischste Moment. Aus derselben Schlußszene entnahm er auch für die erste offizielle Goethe-

---

[1]) Am 9. Juni 1776 findet sich eine kurze Notiz in Chodowieckis Tagebuch: achevé Claudine de Villa B.

[2]) Von Chodowiecki gezeichnet, von Berger gestochen. Hirsch, S. 69, Nr. 53.

[3]) Alles Nähere über Besetzung usw. Berliner Litterarisches Wochenblatt, I. Bd., 1776, S. 231 ff.

Ausgabe[1]), die er mit vier Kupfern schmückte[2]), den Stoff für die Titelvignette zur „Stella“, die uns den Moment zeigt, in dem Cäcilie dem Fernando die Stella wieder zuführt. Die Anordnung des Raumes stimmt mit der des Stella-Kupfers von 1776 nicht überein, unter anderem befindet sich die geöffnete Tür diesmal links.

Wir nähern uns jetzt jener Periode, deren vornehmstes theatralisches Ereignis der eigentliche Gegenstand unserer Untersuchungen sein wird. Zugleich können wir ein stetig wachsendes Interesse Chodowieckis am Theater konstatieren. Seit dem Frühling 1775, dem Einzug Döbbelins ins Theater in der Behrenstraße, das ihm von da an für mehr als zwei Jahrzehnte eine bleibende Stätte werden sollte, war seiner an Stabilität des Wohnsitzes bisher nicht gewohnten Truppe ein langsames Aufblühen ihrer Kunst vergönnt. Die geordneten Verhältnisse, die Regelmäßigkeit der Vorstellungen[3]), machten ihren Einfluß auf das Streben der einzelnen Mitglieder bald geltend. Einer gut geschulten Truppe war es beschieden, in den ersten Jahren ihrer gemeinsamen Wirksamkeit mit dramatischen Erzeugnissen, wie Shakespeares „Othello“[4]), Lessings „Juden“[5]), Voltaires „Zayre“[6]), Goethes „Erwin und Elmire“[7]) und „Stella“[8]), der allerdings nur ein kurzes Bühnenleben gewährt wurde, vor das Publikum zu treten, nicht zu vergessen der stattlichen Anzahl von Singspielen, die sich wachsender Beliebtheit erfreuten, und der Ballette, die in ihrer schillernden Pracht, meist auf ein patriotisches Fest, den Geburtstag eines Landesfürsten oder einem Gönner der Bühne zu Ehren verfaßt, wenngleich sie meist großen Beifall fanden, kein bleibendes Dasein beanspruchten. Eine neue Form der dramatischen Poesie, das Melodrama, fand in Joh. Chr. Brandes Duodrama „Ariadne auf Naxos“[9]) stürmischen Beifall und übte noch lange Jahre ungeschwächte Zugkraft aus.

---

[1]) Goethes Schriften, Leipzig, bey Georg Joachim Göschen, 1787.

[2]) S. 577—580.

[3]) Es wurde fortan täglich gespielt, außer im Winter am Freitag, im Sommer am Sonntag. Brachvogel I, S. 263.

[4]) Erstaufführung 29. April 1775.

[5]) Erstaufführung 11. Mai 1775.

[6]) Erstaufführung 16. Juni 1775.

[7]) Erstaufführung 17. Juli 1775.

[8]) Erstaufführung 13. März 1775.

[9]) Erstaufführung 23. August 1776.

Während so Döbbelins Unternehmen ein immer reger werdendes Interesse des gebildeten Bürgertums für sich in Anspruch nahm, wurde die Oper mehr und mehr der ausschließliche Unterhaltungsort des Hofes und der aristokratisch-konservativen Kreise. Chodowieckis schlichtem Sinne mußte die prunkhafte, von italienischen Kräften gepflegte Kunst zuwider sein; wie uns schon die wenigen Zeichnungen, von denen bisher die Rede war, zeigen, galt sein Interesse nur dem Schauspiel. Daß er die Oper jemals besucht hätte, dafür gibt weder sein Tagebuch irgendwelche Beweise, noch sind uns Werke erhalten, in denen er die Oper verherrlicht hätte oder die überhaupt nur in irgendwelche Beziehung zur Oper zu bringen wären. Er besuchte sie anscheinend niemals, obgleich ihm als Mitglied der Akademie[1]) stets ein Logenplatz in der Oper zur Verfügung stand. Hingegen für das Döbbelin-Theater macht sich mit dem Steigen der dortigen Leistungen auch verstärktes Interesse von seiten Chodowieckis bemerkbar; erwähnenswert ist es, daß die Zeit des Brockmannschen Hamlet-Gastspieles, also der Dezember und Januar 1777—1778, die Periode des stärksten Theaterinteresses in Chodowieckis Dasein darstellt. Weder vorher, noch im Verlaufe seines späteren Lebens hat er das Theater so oft besucht wie in diesem Winter. Auch persönlich trat er in dieser Zeit mit verschiedenen Bühnenkünstlern in engere Beziehungen; den Verkehr mit der Familie Döbbelin hält er noch auf Jahre hinaus aufrecht; die Namen anderer Mitglieder des Theaters finden wir hin und wieder in seinem Tagebuche erwähnt[2]). Mit dem häufigen Theaterbesuch Hand in Hand geht eine rege zeichnerische Tätigkeit, welche die im

[1]) Seit 25. November 1764.

[2]) Die Tagebuchnotizen sind auf lose Heftchen à 5—6 Blätter (20 bis 24 Oktavseiten) geschrieben und in französischer Sprache abgefaßt. Näheres bei v. Oettingen S. 257. — Die von v. Oettingen im Jahre 1895 gemachten Angaben über den Besitz der einzelnen Jahrgänge haben inzwischen ihre Gültigkeit verloren, da verschiedene der von v. Oettingen angegebenen Persönlichkeiten verstorben sind. Die von mir angestellten Nachforschungen haben folgendes ergeben: die Tagebuchblätter aus den Jahren 1770—1773 sind im Besitz von Frau Rosenberger, Bad Kösen, die Blätter vom 4. Februar 1776 bis 5. Juli 1787 (einige Monate fehlen) im Besitz der Familie du Bois-Reymond, Potsdam. Letztgenannte Jahrgänge (im ganzen 84 Heftchen) waren mir durch die Güte der Besitzer zur Durchsicht zugänglich, wofür hier nochmals mein verbindlichster Dank ausgesprochen sei. — Die späteren Jahrgänge, bis 1801, sind zum großen Teile wahrscheinlich bei Herrn Georg Chodowiecki, Valparaiso, einem Urenkel des Meisters. — Vgl. den Anhang dieses Buches.

Theater flüchtig genossenen Bilder zu Hause auf dem Papier festzuhalten sucht.

Im folgenden sei jene in theatergeschichtlicher Hinsicht denkwürdige Jahreswende an Hand von Chodowieckis Tagebuchaufzeichnungen näher beleuchtet. Die erste Hamlet-Vorstellung war auf den 17. Dezember festgesetzt. Einige Tage vorher war Brockmann aus Hamburg bereits in Berlin eingetroffen, um an den letzten Proben teilzunehmen. Eine feierliche Ankündigung seiner Ankunft findet sich im Berliner Litterarischen Wochenblatt[1]), woselbst es unter „Theaternachrichten" heißt: „Der berühmte Schauspieler von der Ackermannschen Gesellschaft, Herr Brockmann, ist den 14ten d. M. aus Hamburg hier angelangt, um das Ansuchen unsers Publikums zu befriedigen, welches schon lange diesen großen Mann in Hamlet zu sehen gewünscht hat, eine Rolle, worinn Engländer selbst ihn den deutschen Garrick genannt." Zu den ersten, übervollen Vorstellungen[2]) scheint Chodowiecki keinen Platz mehr bekommen zu haben. Zur dritten Vorstellung begab er sich zum Theater, ging aber nicht hinein[3]), was auf Überfüllung des ohnehin engen Zuschauerraums schließen läßt. So wartete er bis zur fünften Vorstellung (23. Dezember), aber der Platz, den er erhielt, war schlecht[4]). Am nächsten Tage, am 24. Dezember, hat er dann besser sehen können[5]).

Doch schon bevor er Brockmann auf dem Theater bewundern konnte, scheint Chodowiecki der Gedanke, diesen Künstler persönlich kennen zu lernen, lebhaft beschäftigt zu haben. Notiert er sich doch am 19. Dezember den Besuch eines Herrn Friedländer; dieser will Brockmann ein Souper geben „et m'y inviter, pourvu que Brockmann désire de me connaitre". Am selben Tage besucht ihn der Buchhändler Nicolai; das Tagesgespräch, Brockmann, wird auch mit ihm erörtert, und Nicolai, der schon mit Brockmann bekannt ist, verspricht, „m'amener Mr. Brockmann". Schon am übernächsten Tage, 23. Dezember, wurde ihm dieser Wunsch erfüllt: Brockmann machte ihm in Begleitung Nicolais einen Besuch. Am selben Tage wohnte Chodowiecki auch zum ersten Male jener erwähnten Hamlet-Vorstellung bei, und an eben demselben Tage wurde der erste Auftrag zwecks

[1]) Dezember 1777, S. 812.

[2]) 17., 18., 21. und 22. Dezember.

[3]) à la Comédie, pas entré.

[4]) 23. Dezember: à la Comédie de Hamlet. pas bien vu.

[5]) 24. Dezember: j'ai mieux vu.

Lieferung eines Kupfers, der eine Szene aus „Hamlet" darstellen sollte, eingeleitet. Es war der Verleger Wewer, der Chodowiecki für den 18. Januar um ein Blatt aus „Hamlet" als illustrative Beigabe seiner Litteratur- und Theaterzeitung bat[1]). Nachdem der Meister am selben Abend das Drama zum ersten Male im Theater hatte auf sich wirken lassen, machte er sich gleich am folgenden Tage an die Arbeit und zeichnete verschiedene Szenen[2]). Diese Skizzen bedeuten zweifellos die ersten Entwürfe für die beiden in Wewers Litteratur- und Theaterzeitung erschienenen Blätter[3]); er hat das Quartformat dann auf Oktavgröße reduziert. Diese Illustrationen erschienen als erste Hamletprodukte von Chodowieckis Hand in der Öffentlichkeit; zunächst die nächtliche Unterredungsszene Hamlets mit seiner Mutter beim Erscheinen des Geistes (E. 213), bald darauf im selben Jahrgang der genannten Zeitung die Szene: Hamlets Gespräch mit Ophelia. Die Fertigstellung dieser Blätter nahm aber, wie wir sehen werden, noch geraume Zeit in Anspruch. Wewer hatte ihm ohnehin bis zum 18. Januar Spielraum gelassen: so blieb Chodowiecki inzwischen noch Gelegenheit genug, sich den Hamlet wiederholt anzusehen. Und unser Meister ließ sich dies nicht entgehen. Brockmanns Spiel nahm überdies Chodowieckis ganzes Interesse gefangen, und fast allabendlich sehen wir ihn das Theater, das nur einige Minuten von seiner Wohnung entfernt auf der gegenüberliegenden Seite der Straße lag, aufsuchen. —

Verfolgen wir unsern Meister wieder bei seiner Arbeit. Auch am 1. Weihnachtsfeiertage ließ er den Griffel nicht ruhen; die frisch empfangenen Eindrücke seines zweiten Hamletbesuches[4]) wurden sogleich am andern Morgen im Bilde festgehalten. Abends besuchte er wiederum das Theater; „Minna von Barnhelm" wurde gegeben, Brockmann hatte die Rolle des Tellheim. Ein Abendessen bei dem Verleger Himburg machte den Beschluß des Tages, geladen waren u. a. Brockmann (der von Chodowiecki als erster genannt wird), Döbbelin[5]) und

[1]) 23. Dezember: été chez Mr. Wewer. Il veut avoir 18 jours après le Nouvel an une Scène de Hamlet pour la Gazette de Theâtre.

[2]) 24. Dezember: com. à faire des dessins de Hamlet p. un Alman. à un gr. un 4°.

[3]) E. Nr. 213 und 214.

[4]) 24. Dezember.

[5]) Direktor Döbbelin hatte den Paul Werner gegeben, seine Tochter die Franziska. Beide waren auch im Hamlet beschäftigt (als Geist und als Ophelia).

Tochter, der Schauspieler Langerhanns[1]), außerdem Professor Meyer und Professor Engel[2]). Ob zwischen Döbbelin und Chodowiecki schon eine Bekanntschaft bestand, ist zweifelhaft; an diesem Abend scheinen sie sich zum ersten Male persönlich näher getreten zu sein, denn Döbbelin macht ihm den Vorschlag, seine Tochter doch in der Rolle der „Medea" zu zeichnen, und versprach ihm ein Freibillet für die nächste Medeavorstellung. Direktor Döbbelin, geehrt durch die fast tägliche Anwesenheit Chodowieckis in seinem Theater, scheint gehofft zu haben, den berühmten Künstler mit einem Dauerfreibillet auch weiterhin an sein Theater fesseln zu können, denn schon am übernächsten Tage (27. Dezember) machte er Chodowiecki einen feierlichen Besuch und brachte ihm, anstatt des versprochenen Eintrittsbillets für „Medea", „un Billet franc pour toujours".

In der nächstfolgenden Zeit besuchte Chodowiecki das Theater nun auch wirklich täglich. Am 28. Dezember wohnte er zum dritten Male einer Hamletvorstellung bei[3]), traf dort Nicolai: „il m'a invité à souper à la maison anglaise avec Brockmann". Wie gewohnt, setzte er am nächstfolgenden Morgen seine Hamletzeichnungen fort[4]); das Bestreben, die theatralischen Eindrücke möglichst frisch und ungetrübt zu verarbeiten, macht sich deutlich geltend. Als besondere Denkwürdigkeit dieses Tages (29. Dezember) schreibt er in sein Tagebuch: „Visite de Mr. Brockmann". An diesem Tage hatte Brockmann nicht aufzutreten; Chodowiecki besuchte trotzdem das Theater, es galt Demoiselle Döbbelin in der Rolle der „Medea"[5]) zu studieren; vorauf ging Engels Lustspiel „Der Edelknabe".

Noch am selben Abend machte er sich daran, mehrere Szenen aus „Medea" zu zeichnen. Die Vorstellungen in der Behrenstraße fingen stets schon um ½6 Uhr an[6]), waren also dementsprechend auch

---

[1]) Er hatte im Hamlet die Rolle des Gustav (= Horatio) inne.

[2]) J. J. Engel, Verfasser der „Ideen zu einer Mimik" und seit dem 20. Mai 1787 Mitdirektor des Kgl. Nationaltheaters.

[3]) à la Comédie vers la fin.

[4]) 29. Dezember: cont. les dessins.

[5]) „Medea", Melodrama in einem Akt von Gotter, Musik von Benda.

[6]) „Der Anfang ist präzise um ½6 Uhr", wie aus den im Märkischen Museum zu Berlin aufbewahrten Theaterzetteln zu einer Aufführung von „Götz von Berlichingen" (29. Mai 1776), zu „Julie und Romeo", Oper von George Benda (11. August 1781) und zu „Die Freymaurer" (12. August 1781) ersichtlich ist. Eine Ausnahme machten allein die Hamletaufführungen, die schon um 5 Uhr begannen. (Vgl. das Faksimile des Theaterzettels, heraus-

schon früh zu Ende, und Chodowiecki, dem der Rückweg in seine Wohnung keine erhebliche Zeit kostete, stand noch ein verhältnismäßig langer Abend zur Verfügung. Diese Medeazeichnungen, mit denen sich der Meister in der Folge noch wiederholt beschäftigte, sind als Kupferstiche niemals zur Ausführung gekommen. Eine solche Absicht lag aber vor; im J. 1779 trat Chodowiecki mit den Skizzen an die Öffentlichkeit. Der Gothaer Theaterkalender 1779, der das Publikum über Neuerscheinungen auf dem Kunstmarkte unterrichtete, zeigt verschiedene gezeichnete Skizzen zu einem in Kupfer zu stechenden Bildnis der Mamsell Döbbelin als „Medea“ an.

Dieses Melodrama Gotters hatte am 26. März 1777 seine erste Aufführung in Berlin erlebt und war mit ungeheurem Erfolge aufgenommen worden. Doch galt der Beifall weniger dem Drama selbst als vielmehr der Darstellerin der Titelrolle, Demoiselle Döbbelin; unmittelbar nach der Erstaufführung brachte ihr der gefürchtete Rezensent Schink ein Huldigungsgedicht dar[1]) und gibt etwas später eine ausführliche Analyse ihres Spiels[2]).

Bei dem allseitigen Interesse, das diese Schauspielerin als jugendliche sowohl wie als Charakterliebhaberin für sich in Anspruch nahm, wäre eine bildliche Darstellung einer ihrer Glanzrollen[3]) mit allgemeinen Beifall von seiten des theaterliebenden Publikums begrüßt worden. Chodowiecki scheint sich selbst auch anfangs lebhaft für die Ausführung eines oder mehrerer Döbbelin-Medea-Bilder interessiert zu haben, denn mit großem Eifer sehen wir ihn wiederholt die einmal angefangene Arbeit wieder aufnehmen. Dazu kam ein stets reger werdender Verkehr mit der Familie Döbbelin. Den am 27. Dezember ihm gemachten Besuch des alten Döbbelin erwiderte Chodowiecki am 30. Dezember, traf ihn jedoch nicht an[4]). Brockmann hatte an diesem Abend den Beaumarchais in „Clavigo“ zu spielen, wovon sich Chodo-

---

gegeben von Barth). — Auch später, zu Ifflands Direktionszeit, blieb der Anfang um 1/2 6 Uhr.

[1]) An Mamsell Döbbelin als „Medea“ den 27. März 1777. Erschienen im Berlin. Litterar. Wochenblatt (April 1777, S. 211).

[2]) A. a. O. (Juli 1777) S. 465 ff.

[3]) Die Rolle der „Medea“ war eine ihren Fähigkeiten und ihrem Naturell am besten liegende Partie, worauf weiter unten noch näher eingegangen werden wird.

[4]) 30. Dezember: Visité Mr. Döbbelin, trouvé Mlle. Döbbelin av. les autres comédiens, qui feriont (?) des reprises.

wiecki die letzten Akte ansah[1]). Den verfehlten Besuch Chodowieckis erwiderte der alte Döbbelin schon am folgenden Tage (31. Dezember) mit einer Einladung, die Chodowiecki jedoch abschlug[2]). Ein Theaterbesuch — der vierte an vier aufeinander folgenden Tagen — machte den Beschluß des alten Jahres, er bildet die letzte Notiz in Chodowieckis Tagebuchaufzeichnungen des Jahres 1777[3]).

Chodowieckis Verkehr mit den Bühnenkünstlern wurde im neuen Jahre stetig reger. Brockmann, der gefeierte Held des Tages, setzte sein Berliner Gastspiel bis zum 8. Januar fort und stand natürlich im Brennpunkte des Interesses. Auch Chodowiecki scheint mehr und mehr in den allgemeinen Begeisterungstaumel hineingezogen zu sein, und er versäumte es nicht, jede Gelegenheit, wo er mit dem berühmten Mimen zusammen traf, in sein Tagebuch einzutragen.

Das Tagebuch des Jahres 1778 wurde mit einer — wenn auch nebensächlichen — Notiz betreffend Brockmann eröffnet[4]). Die Veranlassung der folgenden knappen Bemerkung: Frisch a commencé à dessiner Brockmann. il ne resemble pas — mag in Chodowiecki den Gedanken erweckt haben, selbst auch einmal den bewunderten Künstler zu porträtieren. Die Absicht wurde — wie wir sehen werden — auch bald in die Tat umgesetzt. —

Die Zeichnung zu der dem Verleger Wewer versprochenen Hamletillustration war inzwischen fertig geworden; am Neujahrstage zeigte er sie seiner Familie[5]) und arbeitete am selben Tage an seinen Medeaskizzen weiter[6]). Auf ein Versprechen Chodowieckis, die Platte für das Hamletkupfer erst am 21. Januar liefern zu können (entgegen dem vereinbarten 18. Januar), kam Wewer am 6. Januar selbst zu dem Meister in die Wohnung, in Begleitung des Geheimen Kriegsrates von Bertram[7]), und sah sich die Hamletzeichnungen an; auch eine

---

[1]) 30. Dezember: vu les derniers actes de Clavigo.

[2]) 31. Dezember: Mr. Döbbelin m'a fait inviter p. demain au soir. refusé.

[3]) 31. Dezember: à la Comédie. vu la fin de Nebenbuhler (Die „Nebenbuhler", Lustspiel in 5 Akten aus dem Englischen [Sheridan]. Brockmann hatte die Rolle des Abslut). pas grand' chose.

[4]) 1. Januar: Visite chez Wessely; trouvé Brockmann et Herz (Wessely = nachmals Musikdirektor am Kgl. Nationaltheater, von 1788—1794).

[5]) 1. Januar: Montré à la famille le dessin de Hamlet.

[6]) 1. Januar: Dessiné Medée à Jason.

[7]) Herausgeber des Berlinischen Litterarischen Wochenblatts (1776—77) und der Litteratur- und Theaterzeitung (1778—84); letztere wurde bei Arnold Wewer gedruckt und verlegt.

Medeazeichnung legte ihnen Chodowiecki vor, welche die beiden Herren ebenfalls für ihre Zeitschrift zu haben wünschten[1]). Aus unbekannten Gründen ist die Ausführung des Medeastiches jedoch unterblieben.

Brockmanns Gastspiel neigte sich inzwischen seinem Ende zu; am 5. Januar spielte er nochmals den Beaumarchais im „Clavigo", und am 7. und 8. Januar waren die letzten Hamletvorstellungen. Chodowiecki besuchte alle drei Abende die „Comédie", bei den letzten beiden Vorstellungen war der vielbeschäftigte und rastlos tätige Mann jedoch nur aktweise zugegen[2]). Den denkwürdigen Abschied des gefeierten Hamletinterpreten vom Berliner Publikum, dem als ersten deutschen Bühnenkünstler die Auszeichnung des Hervorrufs zuteil wurde und der, von Rührung überwältigt, mit einer schlichten Ansprache dankte[3]), hat Chodowiecki als besondere Denkwürdigkeit des Abends ebenfalls in sein Tagebuch notiert[4]).

Des andern Tages (9. Januar) hat Chodowiecki Brockmann sogleich aufgesucht, wahrscheinlich, um seiner Begeisterung nochmals per-

---

[1]) 6. Januar: Visite de Mr. Wewer et de Mr. Bertram. montré les dessins de Hamlet et un de Medée. il le veut avoir dans sa Gazette.

[2]) 7. Januar: à la Comédie vu l'acte av. les enterreurs (Die Totengräberszene war nur bei zwei Vorstellungen eingeschoben worden, bei den übrigen zehn Hamletaufführungen fiel sie aus). 8. Januar: à la Comédie. venu à la scene de la fin de la folie d'Ophélia.

[3]) S. Theaterjournal für Deutschland, IV. Stück S. 57, Taschenbuch für Schauspieler, 1823 S. 39. „Die äußerste Simplizität, die sie hatte, der Ton, womit er sie sagte, die Beklommenheit, die seine Worte auf der Zunge ersterben machte, gab aufs Unwidersprechlichste zu erkennen, daß sie nicht -- wie bey einem ähnlichen Anlasse, bey Stephanien, daß sie nicht aus dem Kopfe, sondern gerad aus dem Herzen kam." (Litt. u. Theaterztg. 1778, I, S. 54.) Über die ersten Fälle von Hervorruf (in Paris und Wien) siehe Gothaer Theaterkalender 1775, S. 61.

[4]) 8. Januar: à la fin on a appelé Brockmann il est venu, on l'a bien applaudit, il a remercié la publique de sa bonté. — Nachdem Brockmann als erstem deutschen Schauspieler die Ehre des Hervorrufs widerfahren war, wurde diese Sitte in kürzester Zeit an fast allen Theatern eingeführt, obgleich gegen diese Neuerung von verschiedenen Seiten energisch protestiert wurde. Im Jahre 1779 scheint sie schon fast allgemein üblich gewesen zu sein; trotzdem versucht ein Rezensent in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung (1779, S. 742) energisch dagegen Front zu machen. „Ich bleibe dabey", meint er, „es ist ein häßlicher Gebrauch . . . Jedes vernünftige Publikum sollt' es abschaffen, und da, wo es nicht ist, führe mans ja nicht ein."

sönlich Luft zu machen; er sprach den Künstler am selben Tage noch einmal bei Wessely, wo sich Brockmann von Chodowiecki verabschiedet haben wird, denn einen Abschiedsbesuch hat er Chodowiecki nicht gemacht[1]).

Bis zu Brockmanns Rückkehr nach Berlin (März desselben Jahres) beschäftigten Chodowiecki vorwiegend Arbeiten theatralischen Inhalts. Und zwar bildet den Mittelpunkt seiner Arbeiten nicht, wie zu erwarten, Brockmann, sondern dessen Partnerin Demoiselle Döbbelin. Verschiedene Hamletzeichnungen und Brockmannskizzen waren während dessen Anwesenheit in Berlin bereits fertig geworden; es handelte sich jetzt im wesentlichen um die technische Ausführung des Kupferstiches. Mit den von Wewer bestellten Platten fing er am 12. Januar an[2]) und war am 17. Januar damit fertig[3]), also doch noch zu dem von Wewer anfangs festgesetzten Termin (18. Januar).

Als neue Arbeit beschäftigten Chodowiecki im Januar einige Zeichnungen, deren Stoff er wiederum einer theatralischen Sensation verdankte: Demoiselle Döbbelin als „Ariadne auf Naxos" in Brandes gleichnamigen Duodrama[4]). Dieses Melodrama[5]) war das erste seiner Art in Deutschland. 1775 in Gotha zuerst aufgeführt, wo des Autors Gattin, Madame Charlotte Brandes, als „Ariadne" zum ersten Male im altgriechischen Gewande die Bühne betrat, wurde es von Döbbelin am 23. August 1776 in sein Repertoir aufgenommen; die Aufführungen fanden nicht in der Behrenstraße statt, da sich das dortige Theater für die szenischen Anforderungen als zu klein heraus-

[1]) Brockmann muß spätestens am 10. Januar nach Hamburg zurückgekehrt sein, am 12. Januar ist er dort schon wieder eingetroffen. Friedr. Ludw. Schröder, der derzeitige Direktor der Hamburger Bühne, schreibt in einem Brief an seinen Freund Gotter am 12. Januar 1778: „Heute Vormittag kam Brockman zurück mit viel Ehre aber wenig Geld. Er hat für 21 mahl spielen von Döbbelin 100 Ducaten bekommen, sehr wenig, nicht wahr?" (Briefe Schröders an Gotter S. 106 herausg. von Litzmann 1887.)

[2]) 12. Januar: com. la planche de Wewer.

[3]) 17. Januar: cont. et achevé la planche de Wewer. (Dieses sind also die beiden Blätter zur Litt.- u. Theaterztg., I. Jahrg., Berlin bei A. Wewer 1778. E., Nr. 213 und 214.)

[4]) „Ariadne auf Naxos", ein Drama mit musikalischem Accompagnement von Joh. Chr. Brandes, Leipzig 1775.

[5]) Eine in Frankreich von Rousseau eingeführte Schauspielgattung, bei der die Deklamation von Instrumentalmusik begleitet wurde. Vgl. Schikowski, S. 149. S. auch Devrient, I, S. 400. Diebold, S. 5.

stellte, sondern im Theater am Monbijouplatz[1]), das Döbbelin seit 1769 gehörte, im allgemeinen aber von ihm nicht benutzt wurde. Die Titelpartie wurde durch Demoiselle Döbbelin verkörpert, ihr Partner war Christ. Die ungeheure Beliebtheit, deren sich dieses Drama erfreute, ist nicht allein aus den zahlreichen Wiederholungen ersichtlich[2]), es wurde schließlich sogar an zwei Bühnen zugleich aufgeführt: am 10. Februar 1777 trat auch das Berliner französische Theater mit Brandes' „Ariadne" in französischer Übersetzung hervor[3]). Döbbelin hat in diesem Wettkampf aber doch den Sieg davongetragen: er hatte den Triumph, mit seiner Truppe an den Kgl. Hof befohlen zu werden, wo er am 20. März 1778 vor der Königin und dem Hofstaate im Berliner Schloßtheater „Ariadne auf Naxos" aufführen durfte. Das war eine bisher noch nicht dagewesene Auszeichnung.

Während über den Wert des Textes und der Musik des Melodramas die Meinungen sehr auseinandergingen, waren sich in dem Lob der Darstellung alle einig[4]). Sowohl die erste Darstellerin der „Ariadne" in Gotha, Madame Brandes, wie auch später Demoiselle Döbbelin in Berlin werden mit Lob überschüttet[5]), und ihnen ist auch der größte Teil des Erfolges, den diese neue Art Spielgattung erhielt, zuzuschreiben.

Bemerkenswert ist es, daß die Gestalt der Brandesschen „Ariadne" vom ersten Tage ihrer theatralischen Existenz an von allen Kennern und Liebhabern der schönen Künste und Wissenschaften mit ungemeinem Beifall aufgenommen wurde[6]); unter diesen Männern von Geschmack waren es vor allem die derzeitigen Maler und Kupferstecher, die der äußeren Erscheinung der Ariadne besondere Beachtung schenkten. Außer-

---

[1]) Brachvogel, I, S. 272.

[2]) Von Ende August bis Dezember 1776 wurde es in Berlin 19mal gegeben.

[3]) Berl. Litt. Wochenbl., I. Bd., 1777, S. 109, Mamsell Grenier als „Ariadne", Mr. Grenier als „Theseus".

[4]) Über „Ariadne auf Naxos" siehe u. a.: Brandes, Lebensgeschichte, Bd. II, S. 157, 173. — Klopfleisch, S. 80. — Schink, Über das musikalische Drama mit und ohne Gesang (Gothaer Theat.-Kal. 1778 S. 60ff.). — Schink, Dramaturgische Fragmente, Bd. I, 1781, S. 245—280. — Berl. Litt. Wochenbl. 1776, Bd. II, S. 245ff. — Wagenseil, Almanach S. 8.

[5]) Über letztere u. a. Berl. Litt. Wochenbl. 1776, II, S. 377.

[6]) Berl. Litt. Wochenbl. 1776, II, S. 250.

gewöhnlich zahlreich sind die Ariadnebildnisse, die im Anschluß an die Aufführungen entstanden. Die Ursache dieses Interesses von seiten der Künstler ist in erster Linie in der Kostümfrage zu suchen: ein altgriechisches Kleid war auf der Bühne etwas ganz Neues und mußte, wenn eine schlanke, stattliche Gestalt es mit Würde zu tragen wußte, besonders wohltuend und anziehend auf ein in Sachen des Theaterkostüms an Geschmacklosigkeiten aller Art gewohntes Malerauge wirken[1]).

Schon während der Gothaer Premiere entstanden die ersten Ariadne-Szenenbilder, „der geschickte Mahler Krause[2]), welcher sich bei der ersten Vorstellung gegenwärtig befand, brachte während derselben eine ziemliche Anzahl der auffallendsten mahlerischen Stellungen der Ariadne im Umriß zu Papier, und überreichte in der Folge die vollendeten Zeichnungen dem Herzoge"[3]). Nicht lange darauf schuf Anton Graff während der Anwesenheit der Brandesschen Familie in Dresden jenes lebensgroße Gemälde, das uns Madame Brandes in ihrer Glanzrolle zeigt[4]). Auf besonderen Wunsch des Kupferstechers Sinzenich ließ Brandes nach dem obigen Gemälde einen Kupferstich anfertigen[5]). Der Gothaer Theaterkalender 1776 brachte ebenfalls ein Bild der Madame Brandes als Ariadne[6]).

Unter den im Bilde verherrlichten Ariadne-Darstellerinnen[7]) fehlt auch Caroline Döbbelin, die gefeierte Berliner Interpretin, nicht. Ein Brustbild im Medaillon (Caroline Döbbelin als „Ariadne"), nach einer

---

[1]) Entworfen war das Kostüm von dem „geschmackvollen und mit den Altertümern bekannten Herzog" (von Gotha). Brandes, Lebensgesch., II, S. 173; freilich: wirklich ganz echt griechisch war auch dies Ariadnekostüm nicht. Vgl. Klopffleisch S. 80.

[2]) Gemeint ist der Maler und Stecher Georg Melchior Kraus.

[3]) A. a. O. S. 184.

[4]) A. a. O. S. 205 ff., Beschreibung des Graffschen Gemäldes der Madame Brandes als „Ariadne" im Gothaer Theat.-Kal. 1778, S. 76. — Berl. Litt. Wochenbl. 1777, I, 286.

[5]) A. a. O., S. 276. Ankündigung dieses Kupferstiches in der Litt. u. Theaterztg. 1780, XIV, S. 223. Über den Kupferstich sonst noch zu vergleichen: Litt.- u. Theaterztg. 1780, XXXXIII, S. 688, 1781, XXVIII, S. 448. Ein Nachstich des Sinzenichschen Blattes von Berger befindet sich in der Litt. u. Theat.-Ztg. 1782, I. Teil.

[6]) 2. Szene, Unterschrift: „Ein Schiff am Horizont! es fliegt!"

[7]) So u. a. auch Catherine Jaquet, die Wiener „Ariadne", Gemälde von Hickel (reprod. in Teuber-Weilen, II. 2. 1., S. 34); Madame Duclos, als Ariadne gemalt von Largillieres, gestochen von Desplaces (Anzeige im Goth. Theat.-Kalender 1775, S. 34).

Tischbeinschen Zeichnung von Berger gestochen, findet sich in der Litteratur- und Theaterzeitung vom Jahre 1779, desgleichen ist sie von Johann Gohl als „Ariadne" gemalt worden[1]).

Auch an Chodowiecki ist die allgemeine Beachtung, die man der Darstellung des Dramas schenkte, nicht eindruckslos vorübergegangen. Die an sich ausgezeichnete Berliner Aufführung mußte für ihn noch besonders an Interesse gewinnen, seit er mit der Hauptdarstellerin persönlich bekannt war. Er hatte sie als „Medea" bewundert und in zahlreichen Zeichnungen verewigt, er hatte sie wiederholt an der Seite Brockmanns als „Ophelia" gesehen, ihr Bildnis in dieser Rolle von seiner Hand sollte in wenigen Tagen der Öffentlichkeit übergeben werden; kein Wunder, daß es ihn reizte, ihre vielbesprochene „Ariadne" ebenfalls kennen zu lernen. Am 14. Januar 1778 findet sich denn auch die kurze Notiz in seinem Tagebuche: „Eté à la Comédie. Ariadne". Und nicht unmittelbar darauf, wohl aber einige Tage später (am 21. Januar) die Bemerkung: „Fait une Esquisse d'Ariadne".

Es war zunächst nur ein Blatt, das er in Buntstift und Pastell ausführte und das Demoiselle Döbbelin als verlassene Ariadne auf dem Felsen sitzend, die Götter um Hilfe anrufend darstellt[2]). Vermutlich ist es mit einer im Gothaer Theaterkalender 1779 auf S. 89 angezeigten Komposition Chodowieckis identisch. Dieser Kalender gibt außer den bereits besprochenen Medeaskizzen zwei verschiedene Anzeigen von Ariadne-Bildern; die erste: „Mamsell Döbbelin als Ariadne, auf dem Felsen die Götter anrufend; eine Skizze in Wasserfarbe gemalt in 4to" scheint das von v. Oettingen erwähnte Blatt zu meinen, trotzdem die „Wasserfarbe" dagegen zu sprechen scheint. Doch mögen Buntstift- und Pastellausführung bei flüchtiger Besichtigung von einem unkundigen Beurteiler leicht mit Aquarell verwechselt worden sein. Es scheint dann aber noch ein zweites Ariadnebildnis entworfen zu sein, von dessen Entstehung Chodowiecki in seinem Tagebuche jedoch nichts erwähnt[3]); denn eine zweite Anzeige in ebendemselben Kalender gibt die kurze Beschreibung eines Blattes: „Mamsell Döbbelin als Ariadne im Herabstürzen vom Felsen. in 4to. auch

---

[1]) Vgl. Taschenbuch für Theaterfreunde für 1800, v. Karl Albrecht, S. 190.

[2]) Vgl. v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 294, Anmerkg. 15. Das Blatt befindet sich wahrscheinlich im Privatbesitz.

[3]) Chodowieckis im Jahre 1794 entstandene Illustration zu Beckers Taschenbuch und Almanach zum geselligen Vergnügen, deren eine (E. 730) die Unterschrift führt: „Theseus verlaeßt Ariadne auf der Insel Naxos", ist in keine Beziehung zu diesen Skizzen zu bringen.

in Trauerfarbe.“ Ebenso wie bei den Medeaskizzen ist auch nach den Ariadneskizzen kein Kupferstich verfertigt worden.

Der Monat Januar bringt außer der Beschäftigung mit dem Ariadne-Thema keine neue Betätigung Chodowieckis im Dienste des Theaters. Auch die Theaterbesuche sind seit Brockmanns Fortgang außerordentlich spärlich; die erwähnte Ariadnevorstellung am 14. Januar ist der einzige Abend, der unseren Meister lockte, das Theater aufzusuchen. Überhaupt fängt das eifrige Interesse, das Chodowiecki um die Jahreswende an Döbbelins Bühne genommen hatte, nach und nach an wieder abzuflauen. Die Theaterbesuche werden immer seltener: im Februar nur einer, und zwar bei der Premiere eines Lustspiels [1]), im März auch nur einer, diesmal ist es wiederum eins der von Chodowiecki anscheinend besonders bevorzugten Melodramen, das ihn zu einem Theaterbesuch veranlaßte [2]). Und damit scheint er den theatralischen Musen ein für allemal den Rücken kehren zu wollen. Während des ganzen Frühlings und Sommers ist kein Theaterbesuch des Meisters zu verzeichnen. Die zahlreichen neuen Lustspiele und Ballette, die Döbbelin im Verlauf dieses Jahres auf die Bühne brachte und die meist nur ein kurzes Dasein fristeten, vermochten einen Künstler und eine Persönlichkeit von Chodowieckis Art nicht für das Theater zu interessieren; ganz abgesehen davon, daß die wärmere Jahreszeit weniger zu stundenlangem Aufenthalte in einem engen, unbequemen und schlecht zu lüftenden Zuschauerraum einlud. Erst als der allgewaltige Geist Shakespeares von neuem die Räume des Döbbelinschen Theaters durchwehte, erwachte in Chodowiecki die alte Begeisterung, und obwohl kein Brockmann seine Kräfte lieh, vermochte der Künstler sich doch der Anziehungskraft Shakespeares nicht zu entziehen. Das große theatralische Ereignis des Oktobers, „Macbeth“ [3]), veranlaßte ihn zu einem fünfmaligen Theaterbesuche [4]),

---

[1]) 5. Februar: „à la Comédie“ (zum ersten Male „Die Drillinge“, Lustspiel in vier Akten nach dem Französischen von Bonin, und das Ballett: „Die Quelle der Verwandlung“).

[2]) 2. März: à la Comédie („Cephalus und Prokris“, Melodrama; „Der fleißige Schuster“, Drama in einem Akt (zum ersten Male) und ein Ballett.

[3]) Erstaufführung 3. Oktober 1778, Besetzung s. Brachvogel, I, S. 289. Näheres auch: Plümecke, Theatergeschichte, S. 391; Schink, Fragmente, Bd. II, 1781, S. 309—335, 491—537; Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, IV. Teil, S. 664 ff., 781 ff.

[4]) 3. Oktober, 4. Oktober, 15. Oktober, 10. Dezember und 19. Dezember.

dem sich im November zwei Besuche des „König Lear" anschlossen[1]). Als dann mit dem Erscheinen Frdr. Ludwig Schröders ein neuer Stern für kurze Zeit an Döbbelins Theater aufleuchtete, der mehr noch als vor einem Jahre der unvergeßliche Brockmann das Publikum zu begeisterten Huldigungen hinriß, fehlte auch Chodowiecki nicht unter der begeisterten Schar[2]). Wo es galt, wahre Kunst zu genießen, fand sich unser Meister ein. Mit Schröders Abgang erlischt Chodowieckis Interesse an den Aufführungen des Döbbelintheaters fast völlig. An überragenden schauspielerischen Kräften, wie Brockmann und Schröder es gewesen, fand nur der große Schröder nochmals seinen Weg nach Berlin[3]); Chodowiecki scheint ihn jedoch aus unbekannten Ursachen nur ein einziges Mal gesehen zu haben[4]). Die Leistungen des ständigen Ensembles vermochten ihn auf die Dauer nicht genügend zu fesseln. Nur der persönliche Verkehr mit der Familie Döbbelin, den er — wenn auch allmählich oberflächlicher als bisher — so doch noch für Jahre aufrecht erhält, und die Bekanntschaft mit einigen Bühnenkünstlern lassen das Interesse an Döbbelins Unternehmen nicht ganz einschlafen und veranlassen ihn zu einigen wenigen Theaterbesuchen im Laufe der nächsten Jahre. Lebhafte Anteilnahme an dem Aufblühen der deutschen dramatischen Kunst war jedoch nur eine Epoche in Chodowieckis Leben gewesen; sie erstreckt sich über ein Jahr und findet mit dem Ende des Jahres 1778 ihren Abschluß. —

Kehren wir zu des Meisters Tätigkeit zurück und verfolgen wir weiter, ob und wieweit er die empfangenen theatralischen Eindrücke im Dienste der Bildkunst verwertete. Wir waren bei der Ariadneskizze, die am 21. Januar entstand, stehen geblieben.

Von den Hamletkupfern hatte Chodowiecki bis dahin nur die beiden für die Litteratur- und Theaterzeitung bestimmten Illustrationen (E. 213 und 214) endgültig fertiggestellt und abgeliefert; außer diesen

---

[1]) 30. November (Premiere) und 24. Dezember.

[2]) 24. Dezember: à la Comédie („König Lear", Schröder als Lear).

27. Dezember: à la Comédie („Der Alchymist", Operette, und „Der dankbare Sohn", Lustspiel in einem Akt von Engel, Schröder als Vater Rode).

2. Januar 1779: Vu la fin de Hamlet (Schröder als Hamlet).

3. Januar 1779: à la Comédie. vu Hamlet (Schröder als Hamlet).

[3]) März 1780.

[4]) 13. März 1780: à la Comédie. Schröder a joué („Der Adjutant", Lustspiel; Schröder als General, hierauf ein Ballett. Es war der erste Abend des Schröderschen Gastspiels, das bis zum 29. März dauerte).

waren verschiedene Skizzen und Zeichnungen entstanden, die sich mit der Person Brockmanns und der Döbbelinin beschäftigen, die aber nicht näher zu identifizieren sind. Chodowiecki gibt am 28. Januar in seinem Tagebuche eine kurze Notiz darüber, und zwar gelegentlich eines Besuches des Kupferstechers Frisch, dem er u. a. einige „Brockmanns" und „Döbbelins" vorlegt[1]). Hierzu dürfte die in Kämmerers Chodowiecki-Monographie reproduzierte Tuschzeichnung einer Brockmann-Hamlet-Gestalt zu rechnen sein, welche als ein vergrößerter Entwurf zur Hamletfigur auf Kupfer 1 der Kalenderfolge anzusehen ist[2]). Die wohlgelungene Wiedergabe der Demoiselle Döbbelin als „Ophelia" auf Chodowieckis Kupfer in der Litteratur- und Theaterzeitung, die selbst von der Kritik als besonders ähnlich gerühmt wird[3]), erweckten in der jungen Schauspielerin den Wunsch, sich nochmals von dem berühmten Chodowiecki als „Ophelia" verewigen zu lassen[4]).

Er willigte ein, am 6. Februar ist die erste Sitzung[5]), und am 13. Februar wurde die Zeichnung fertig; zu dieser Porträtsitzung, die in der Wohnung der Demoiselle Döbbelin stattfand, brachte er der Schauspielerin die bereits von ihrer Person verfertigten Medea- und Ariadnezeichnungen mit[6]). Am 19. Februar fand ein nochmaliger Besuch bei Demoiselle Döbbelin statt.

Von der Döbbelin-Ophelia hatte er sich also außer der theatralischen Anschauung auch durch persönlichen Verkehr und verschiedene Zeichnungen in drei verschiedenen Rollen genügende Kenntnis ihrer wesentlichen Züge verschafft, die ihm bei etwa geplanten weiteren Hamlet-Szenenbildern die Darstellung der Ophelia erleichtern helfen sollten.

Es fügte sich, daß sich Chodowiecki schon im folgenden Monat (März 1778) Gelegenheit bot, auch ihren Partner, den großen Brockmann, nochmals während seiner persönlichen Anwesenheit im Bilde festzuhalten. Brockmann war von Hamburg aus nach Wien engagiert worden; auf seiner Reise dorthin hielt er sich einige Tage in Berlin

[1]) 28. Januar: Visite de Mr. Frisch . . . montré les Brockmanns, les Döbbelins usw.

[2]) Größe 11,3 × 6,8 cm; im Besitze von Frau M. Stechow-Berlin.

[3]) Vgl. die Beschreibung der Kupfer im genannten Blatt.

[4]) 1. Februar: Visite de Mlle. Döbbelin, elle veut se faire dessiner vendredy comme ophelia.

[5]) 6. Februar: dessiné Mlle. Döbbelin.

[6]) 13. Februar: été hier chez Mlle. Döbbelin, achevé son dessin, donné celui de Jason et Medée et celui d'Ariadne.

auf und versäumte es nicht, sogleich Chodowiecki aufzusuchen[1]). Nicolai, der sich besonders mit dem Schauspieler befreundet und der auch seinerzeit die Bekanntschaft Chodowieckis mit Brockmann vermittelt hatte, gab letzterem zu Ehren ein Abendessen, zu dem auch Chodowiecki geladen wurde[2]). Ob sich Chodowiecki bei dieser Gelegenheit Brockmanns Züge besonders scharf einprägte, oder ob er ihn für den nächsten Tag um eine Porträtsitzung bat, in die Brockmann einwilligte, ist aus dem Tagebuch nicht deutlich ersichtlich. Wahrscheinlich besagt aber Chodowieckis Tagebuchnotiz vom 25. März: „Brockmann dessiné", daß dieser ihm eine Ateliersitzung gönnte, Chodowiecki also nicht nach dem Gedächtnis, sondern nach lebendiger Anschauung Zeichnungen Brockmanns entwarf. Chodowiecki wußte ja aus Brockmanns eigenem Munde, daß sich ihm vorerst nicht wieder die Gelegenheit einer Zusammenkunft bieten würde. War Brockmann erst in Wien, so sah ihn Berlin so bald nicht wieder; die Reise war bei den damaligen Beförderungsverhältnissen langwierig und äußerst beschwerlich. So nahm also Chodowiecki diese vorläufig letzte Gelegenheit, den gefeierten Schauspieler porträtieren zu können, schleunigst wahr.

Es sind verschiedene Rotstiftporträts Brockmanns von Chodowieckis Hand erhalten, die bei dieser Gelegenheit entstanden sein dürften. Eine Anzeige im Gothaer Theaterkalender 1779 gibt Kenntnis von einem „Bildnis des Herrn Brockmann in Medaillon, nach dem Leben in Rothstein gezeichnet, in folio". Vermutlich ist das hier angezeigte Porträt identisch mit jenem unnachahmlich durchsichtigen und anziehenden Blatte, das den Schauspieler in Hamlets Kleidung, als Brustbild, ohne Kopfbedeckung zeigt. Mit leichten, weichen Linien ist das Bildnis Brockmanns auf das Papier gehaucht; diese Wiedergabe des berühmten Mimen erklärt am besten die faszinierende Kraft, welche von diesem Künstler ausging und die ihn alle Herzen im Sturm erobern ließ[3]).

Eine andere Rotstiftzeichnung oder vielmehr Skizze — denn jegliche Festigkeit der Konturen fehlt ihr, und deshalb wird sie vermutlich vom Gothaer Theaterkalender auch nicht miterwähnt — zeigt Brockmann-Hamlet mit Federbarett; im Ausdruck sowohl als in seinen

---

[1]) 24. März: Visite de Mr. Brockmann.

[2]) 24. März: soupé av. Brockmann, Meil, Zedlitz, Biester, Ramler, Reinhold chez Nicolai.

[3]) Reprod. in Teuber-Weilen, II. 2. 1. S. 26, verkleinert: Theater-Kalender Berlin 1912, S. 120.

übrigen Einzelheiten ist die Zeichnung noch völlig unfertig. Man erkennt erst nach längerem genauen Betrachten, daß den Armen eine besondere, beabsichtigte Haltung gegeben ist, und zwar ist der rechte Arm untergesteckt und stützt den Ellenbogen des linken, dessen Oberarm wie Zeigefinger sinnend erhoben sind. Chodowieckis mit Tinte geschriebene Worte in der rechten Ecke unten „Hamlet 9" besagen, daß es sich hier um eine Skizze zu einem Szenenentwurf handelt[1]).

Ob sonst noch etwas an diesem Tage (25. März) entstanden ist, läßt sich heute kaum noch nachweisen, es müßte denn ein Zufall eine Aufklärung darüber zutage fördern. Sehr lang wird Brockmanns Zeit, während der er dem Meister zur Verfügung stehen konnte, nicht gewesen sein. Er hatte zahlreiche Freunde und Verehrer in Berlin, und die Stunden seines Berliner Aufenthalts waren gezählt. Schon am nächstfolgenden Tage kam er, um sich von Chodowiecki zu verabschieden. Und damit entschwand er Chodowieckis Blicken für immer[2]).

Das Interesse für ihn und seine Kunst erlosch damit aber nicht. Der Eindruck, den seine Hamletdarstellung hinterlassen, blieb ein nachhaltiger und wurde von neuem wieder aufgefrischt, als im Herbst desselben Jahres der Berliner Genealogische Kalender für 1779 zwölf Szenenbilder aus diesem Drama von Chodowieckis Meisterhand brachte.

Die Entstehung dieser zwölf Szenenbilder fällt in den Sommer, und zwar in den Juni des Jahres 1778. Chodowieckis Tagebuch bringt am 25. Juni die Notiz: „envoyé 12 Epreuves de Hamlet à la Commission". Weitere Angaben, die näheren Aufschluß über die Tage der Entstehung zu geben vermöchten, fehlen; doch geht man wohl in der Annahme nicht fehl, daß Chodowiecki die Zeichnungen mit Hilfe der vorhandenen zahlreichen Döbbelin-Ophelia- und Brockmann-Hamlet-Skizzen nicht lange vor genanntem Datum ausführte.

Mit diesen zwölf Szenenbildern wurde das Publikum also im Spätherbst bezw. Winter des Jahres 1778 bekannt; genau ein Jahr war verstrichen, seit Brockmanns Leistung aller Herzen begeistert hatte; und eben zu der Zeit, als jene Szenenbildchen mit Brockmann-Hamlets Wiedergabe erschienen, war der große Schröder in Berlin, dessen Kunst diejenige seines Vorgängers noch zu übertreffen und den Ruhm seines Rivalen zu verdunkeln schien.

Fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der Hamletserie im Berliner Genealogischen Kalender brachte der Gothaer Theaterkalender für 1779

[1]) Im Besitze des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.

[2]) 26. März: Visite de Mr. Brockmann pour prendre congé.

mit der Anzeige einer weiteren Hamletkomposition Chodowieckis dem Publikum die Aussicht auf die baldige Herausgabe eines Blattes des beliebten Meisters mit einer Darstellung des ebenso bekannten wie beliebten Stoffes. Die Anzeige, der die Ankündigung verschiedener anderer Chodowiecki-Werke[1]) vorausgeht, lautet: „Der zweyte Auftritt des 3ten Aufzugs aus dem Hamlet, mit der Unterschrift: die Mausfalle. Auf quer folio mit Rothstein, Tusche und Feder gezeichnet. Ein vortrefliches Stück. H. Chodowicki wird es bey Gelegenheit auf seine Kosten in Kupfer stechen. Wir wünschten, daß es bald geschehen möge[2])."

Ein von der Darstellung dieser Komposition etwas abweichender Entwurf der Gruppe Hamlet zu Füßen Ophelias ist bei der Familie du Bois-Reymond erhalten[3]): Hamlet lehnt sich mit dem Gesicht an Ophelias Knie, er sitzt zu ihren Füßen. Chodowiecki hat — wie die Szenenbezeichnung des Mausfallenblattes: III. Aufzug, 2. Auftritt, zeigt — bei dem Entwurf dieses Bildes den inzwischen erschienenen Eschenburg'schen Text zur Hand gehabt und nach diesem, nicht nach den stattgehabten Aufführungen hat er ursprünglich dieses Bild komponieren wollen; die Haltung Hamlets auf genannter Skizze stimmt genau mit folgender Stelle in Eschenburgs Text überein:

(III. Aufzug, 2. Szene) Hamlet (indem er sich zu Ophelias Füßen auf die Erde setzt): Fräulein, soll ich in Eurem Schoß liegen?
Ophelia: Nein, mein Prinz.
Hamlet: Ich meine, meinen Kopf auf Euren Schoß?
Ophelia: Ja, mein Prinz.

In Schröders Text von 1777 fehlen die hier zitierten Worte.

Das Mausfallenblatt, dessen Stich Chodowiecki nicht eigenhändig ausführte, sondern Daniel Berger übertrug, wurde im Dezember 1780 fertiggestellt[4]) und kam zu Weihnachten desselben Jahres als letztes der Chodowieckischen Hamletkompositionen in den Handel.

Die Veranlassungen, die Chodowiecki zur Verbildlichung des Hamletstoffes bewogen, seien in folgendem nochmals kurz klargelegt.

[1]) So u. a. der bereits erwähnten Medea- und Ariadneskizzen.

[2]) Goth. Th.-Kal. 1779, S. 89.

[3]) Reprod. in Kämmerer, S. 83.

[4]) Tagebuch 17. Dezember 1780: retouché la preuve de Hamlet. — Das Blatt ist gezeichnet: Links D. Chodowiecki del. 1778, rechts D. Berger, Sculps. Berolini 1780.

Da der direkte Anlaß in dem geschauten, nicht dem gelesenen Drama zu suchen ist, so seien zunächst Chodowieckis allgemeine theatralische Interessengebiete zusammengefaßt.

Einen ersten Hinweis auf theatralische Interessen bildet jene Zeichnung des 27jährigen Chodowiecki im Jahre 1753, die ein Theaterproszenium mit Orchester und Publikum darstellt.

Ebenfalls in den ersten fünfziger Jahren entstanden jene 23 Bildchen zu Molières „École des Maris", die auf theatralische Anschauung zurückzuführen sind.

Die deutsche Bühnenkunst konnte erst um die Mitte der sechziger Jahre Anspruch auf Beachtung seitens des gebildeten Berliner Publikums machen. In dem ersten Jahrzehnte des Döbbelin-Unternehmens berücksichtigt Chodowiecki die Aufführungen jedoch nur wenig.

Ein lebhaftes Interesse von seiten Chodowieckis macht sich erst mit der Aufführung des „Hamlet" bemerkbar. Von der Erstaufführung „Hamlets" (17. Dezember) bis Ende des Jahres 1777 = siebenmaliger Theaterbesuch;

1778 = fünfzehnmaliger Theaterbesuch (zweimal „Hamlet", fünfmal „Macbeth", zweimal „König Lear", je einmal „Clavigo", „Zemire und Azor", „Ariadne auf Naxos", „Die Drillinge", „Cephalus und Prokris");

1779 = zweimal („Hamlet", Gastspiel Schröder);

1780 = einmal („Der Adjutant", Gastspiel Schröder);

1781 = einmal („Lanassa")[1]. —

Folgende Schauspieler und Schauspielerinnen Berlins waren ihm persönlich bekannt oder befreundet:

Direktor Döbbelin, mit dem er während Brockmanns „Hamlet"-Gastspiel in lebhaften Verkehr trat. Beziehungen zu ihm und seiner Familie lassen sich bis Anfang des Jahres 1782 nachweisen.

Demoiselle Döbbelin, dessen Tochter.

Langerhanns, den er zuerst anläßlich eines Soupers bei Him-

[1] Aus den nun folgenden Jahren habe ich in Chodowieckis Tagebuchnotizen keinerlei Angaben über Theaterbesuche gefunden. Doch ist durchaus anzunehmen, daß er einigen Aufführungen beiwohnte, das Tagebuch weist bei zunehmendem Alter Chodowieckis manche Lücken auf, die Arbeitsüberbürdung ließ den Meister nicht zu regelmäßigem Notieren kommen. Sein jahrelanger Verkehr mit verschiedenen der besten Mitglieder des Döbbelin-Theaters läßt vermuten, daß er auch das Intereße für ihre Kunst nicht ganz einschlafen ließ.

burg erwähnt (25. Dezember 1777). Sein Name begegnete uns nochmals im Tagebuch des Jahres 1782[1]).

Plümecke, als Schauspieler unbedeutend, bekannter als Verfasser des Trauerspiels „Lanassa“ und Bearbeiter von Schillers „Räubern“, sowie als Theaterhistoriker Berlins. Chodowiecki verkehrte besonders in den Jahren 1781/82 mit ihm, anläßlich der Erstaufführung von „Lanassa“, woraus Chodowiecki den Stoff für zwölf Szenenbilder für den Lauenburgischen Kalender entnahm (E. 419).

Demoiselle Niklas, erste jugendliche Liebhaberin im Singspiele. Wir finden ihren Namen wiederholt in den Notizen des März 1784[2]). Die am 19. März niedergeschriebene Bemerkung: „dessiné p. Mademoiselle Niclas la Pompe funèbre du Théâtre de Berlin“ usw. bezieht sich auf eine allegorisch-satirische Darstellung, die Chodowiecki aus Anlaß des drohenden finanziellen Zusammenbruchs von Döbbelins Unternehmen entwarf. Dieselbe beweist, daß Chodowiecki über die Zustände am Döbbelintheater ziemlich genau orientiert sein mußte. Ende 1783 stand Döbbelins Unternehmen kurz vor der völligen Auflösung[3]), hierauf bezieht sich die für Demoiselle Niklas entworfene Komposition[4]). —

Ein weiteres Interesse Chodowieckis am Theater dokumentiert sich in seinen Szenendarstellungen einzelner Schauspielerinnen. Erwähnt seien an dieser Stelle: das bereits weiter vorn besprochene Blatt Demoiselle Huber als „Elmire“, zu Goethes Schriften, Himburg, 1775.

Demoiselle Döbbelin: Szenendarstellungen als „Ophelia“, „Medea“, „Ariadne“ (außerdem Kostümentwürfe für diese Schauspielerin in der Rolle der „Lanassa“[5]) und Porträtzeichnungen).

---

[1]) 17. Januar 1782: Plümecke (Döbbelins Theaterdichter und Schauspieler) donné un Tell (vgl. E. 384) pour Langerhans.

[2]) 18. März 1784: Mad. Karsch m'a aporté le souvenir de Mlle. Niclas.
19. März: dessiné p. Mlle. Niclas la Pompe funèbre du Théâtre de Berlin usw.
21. März: Chez Mlle. Niclas.
22. März: Visite de Mlle. Niclas.

[3]) Vgl. u. a. Brachvogel, I, S. 343.

[4]) Die Theaterdirektrice Karoline Schuch verewigte er außerdem in einem Schattenriß, der von D. Berger in dem Titelkupfer zu „Kritische Bemerkungen“ ausgeführt wurde. Vgl. Hirsch, S. 73, Nr. 137.

[5]) 5. September 1781: hier Mr. Plümecke est venu de la part de Mlle. Döbbelin me prier de lui dessiner des figures Bramines et Malabars. —

Madame Rouseul als Lady Macbeth in der nächtlichen Wahnsinnsszene (E. 272).

Madame Unzelmann als „Nina" in dem Schauspiel gleichen Namens von d'Arnaud. Zwei verschiedene Darstellungen (E. 914 u. 915). Diese im Jahre 1799 entstandenen Szenenbilder sind der letzte offenkundige Beweis dafür, daß Chodowieckis Interesse für das Theater auch im hohen Alter nicht ganz erlosch[1]).

Die zahlreichen Kalenderillustrationen, die auf dramatische Werke Bezug haben, und die zum Teil im Anschlusse an die Aufführungen entstanden sind, dürfen an dieser Stelle nicht vergessen werden. Diese Werke hier alle auf ihren theatralischen Wert nachprüfen zu wollen, wäre eine zu große Aufgabe; wir haben uns diese Aufgabe nur für die Hamletserie vorbehalten; die Berücksichtigung der Aufführungen bei Entwurf der Bilder seitens Chodowieckis scheint bei vielen dieser Werke zweifellos[2]).

---

11. September 1781: Fait 3 fig. pour Mlle. Döbbelin. Mr. Plümecke est venu chercher les dessins pour Mlle. Döbbelin et le mémoire. Vgl. auch Litt.- u. Th.-Ztg. 1781, IV, S. 705.

[1]) Ein in der Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778 im IV. Teil, S. 79, angekündigtes, aber niemals zur Ausführung gekommenes Kupfer theatralischen Inhalts von Chodowieckis Hand sei an dieser Stelle noch erwähnt: eine Darstellung der Madame Mara als „Artemisia" (in dem Singspiel gleichen Namens von Migliavacca, Musik von Hasse und Reichardt). Es wäre die einzige Darstellung Chodowieckis gewesen, die in Beziehung zur Oper zu bringen gewesen wäre.

[2]) Ich verweise u. a. auf folgende Kalenderserien:

Kotzebues Indianer in England (E. 631), entstanden 1790. Vgl. die Gestalt der Gurli mit Chodowieckis Darstellung der Madame Unzelmann als „Nina" (E. 914 u. 915). S. auch v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 208. Über Friederike Unzelmann als „Gurli": Holteis monatliche Beiträge, Berl. 1828, Bd. III, S. 227—232; Schink, Monate, Bd. I, S. 281, u. III, S. 833 ff.

Sedaines „Deserteur" (E. 110), entstanden 1774. Vgl. v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 269, Anm. 6. Vgl. auch die Figur der „Luise" mit der der Demoiselle Huber als „Elmire". v. Oettingen, „Handzeichnungen", S. 30.

Lessings „Minna von Barnhelm" (E. 51 u. 52), entstanden 1769. S. Kämmerer, S. 38; Ferd. Meyer, „Chodowiecki", S. 26; v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 125.

Shakespeares „Macbeth" (E. 514): Erstaufführung in Berlin 3. Oktober 1778, entstanden 1778—84.

Schillers „Kabale und Liebe" (E. 541): Erstaufführung in Berlin 22. November 1784, entstanden Januar—Juni 1785. Luise mit Hut!

Ifflands „Jäger" (E. 559): Erstaufführung in Berlin 20. Juni 1785, entstanden Oktober 1784. v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 201. Beachte die Anordnung der Figuren! Fortsetzung der Anmerkung s. nächste Seite.

Chodowieckis allgemeine theatralische Interessen sind also aus folgendem zu entnehmen:

1. Besuch der Aufführungen des Theaters;
2. Verkehr mit dessen Mitgliedern;
3. Szenendarstellungen einzelner Schauspielerinnen;
4. Verwertung theatralischer Eindrücke auf Dramen-Illustrationen für Kalender.

Auf diesem ausgedehnten Gebiete theatralischer Interessen Chodowieckis nehmen die Hamletaufführungen eine Sonderstellung ein.

Dem Interesse für das Drama ging ein besonders lebhaftes Interesse für den Hauptdarsteller, Brockmann, voraus. Die Kunst dieses Schauspielers verbunden mit der packenden Gewalt des Hamletdramas zeitigten eine ungewöhnlich hohe Zahl an besuchten Vorstellungen:

im Jahre 1777 = zwei,
im Jahre 1778 = drei,
im Jahre 1779 = zwei,
sieben.

Eine auch nur annähernd so stattliche Anzahl von Chodowiecki besuchter Vorstellungen hat kein weiteres Drama aufzuweisen.

2. Welche Momente aus dem Drama wählte Chodowiecki für seine Kupfer?

In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, die Motive aufzufinden, welche Chodowiecki zu der von ihm getroffenen Wahl der dargestellten Momente bewogen haben; es gilt unter anderem festzustellen, ob und wieweit Chodowiecki dabei bereits theatralische Rücksichten hat walten lassen. Einen ersten Hinweis geben uns die Unterschriften. Allen 15 Hamletkupfern hat der Meister zum besseren Ver-

---

Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln" (E. 395): Erstaufführung in Berlin 17. April 1780, entstanden März—Mai 1781.

Großmanns „Adelheid von Veltheim" (E. 481): Erstaufführung 2. Juli 1782, entstanden Dezember 1782. Näheres über die Erstaufführung s. Berl. Theat.-Journ. 1782, S. 343 ff.

Plümeckes „Lanassa" (E. 419): Erstaufführung 25. September 1781, entstanden Januar—Februar 1782. Vgl. Ch.'s Tagebuch vom September 1781 u. Januar 1782. Nähere Besprechungen der Berliner Aufführungen im Berl. Theat.-Journ. 1782, S. 23 ff., 39 ff., 305 ff.; Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1781 IV. Teil, S. 689 ff., 705 ff.; s. auch Petersen, S. 148.

ständnisse für das Publikum eine genaue Angabe der dargestellten Szene beigefügt.

Es liegt in der Natur des künstlerischen Ausdrucksmittels dieser Werke, daß wir zwei Hauptfaktoren, die dem dramatischen Bilde erst zu wahrem Leben verhelfen, die Bewegung und die Sprache, entbehren müssen. Um jedoch alle Ausdrucksmöglichkeiten zu erschöpfen, hat Chodowiecki versucht, den Mangel an klanglicher Sprache dadurch zu ersetzen, daß er die jeweilig zur dargestellten Szene gesprochenen Worte unter das betreffende Bild schrieb. Damit gab er einen Ersatz für das, was man dem Ohre schuldig bleiben muß, und zugleich die besten Erläuterungen für das Publikum, die im Verein mit der Szenenangabe jede nähere Erklärung der Bilder seinerseits überflüssig machten.

Alle Hamletkupfer bis auf das Mausfallenbild tragen solche Unterschriften, mit deren Hilfe auch derjenige, der das Drama nicht aus eigener Anschauung kennt, den Hergang der Geschehnisse an Hand des gedruckten Textes verfolgen kann.

Die Textausgabe, die den Berliner Aufführungen des Winters 1777/78 zugrunde lag, ist Friedrich Ludw. Schröders zweite Bearbeitung des Dramas in sechsaktiger Einteilung[1]).

Ein Vergleich der Unterschriften Chodowieckis mit Schröders Text von 1777 ergibt eine völlige Übereinstimmung mit diesem. Chodowiecki

[1]) „Hamlet, Prinz von Dänemark." Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters, Hamburg, in der Heroldschen Buchhandlung, 1777. — Eine Aufführung des Heufeldschen Hamlet, die Schröder zu Prag sah, gab ihm den ersten Anstoß, dieses Drama auch der Hamburger Bühne zu gewinnen. Kaum von Prag nach Hamburg zurückgekehrt, entwarf er die erste Bearbeitung, der die Einstudierung auf dem Fuße folgte. Beides zusammen nahm kaum vier Wochen in Anspruch. Am 20. September 1776 war die erste Aufführung. Der Text stützt sich im wesentlichen auf Heufeld, besonders in der ersten Hälfte des Dramas, auch die Namen Oldenholm(=Polonius), Gustav(=Horatio) und Bernfield(=Marcellus), Ellrich(=Bernardo) und Frenzow(=Franzisko) sind von Heufeld übernommen. Dieser ersten Bearbeitung, die in großer Eile hingeworfen wurde, folgte bald eine zweite, gründlicher ausgearbeitete Ausgabe in sechsaktiger Einteilung und mit Einfügung des Laertes und der Totengräberszene, die in der ersten Ausgabe noch fehlten; Fortinbras, das Begräbnis Ophelias und der Schlußkampf mit Laertes bleiben, wie in der ersten Bearbeitung, so auch diesmal fort und ebenso in Schröders drittem Hamlettext, dem die inzwischen erschienene Eschenburgsche Übersetzung zugrunde gelegt wurde. — S. auch G. Freiherr von Vincke, „Shakespeare und Schröder", Shakesp.-Jahrb. XI, S. 11, 12; v. Weilen, Winds und Daffis. — S. meinen Vergleich der Akt- und Szenenfolge zwischen Tieck-Schlegels und Schröders Hamlet im Anhange vorliegender Arbeit.

hatte jedenfalls den Schröderschen Text bei der Ausführung der Bilder zur Seite, um die textlichen Angaben mit größter Gewissenhaftigkeit machen zu können.

Es läßt sich bei verschiedenen späteren Kalenderserien des Meisters nachweisen, daß er mit Hilfe des gedruckten Textes oder — falls dieser noch nicht erschienen war — des Manuskriptes zu arbeiten pflegte. So bei „Macbeth", dessen Text er sich verschaffte, nachdem er das Drama bereits zweimal im Theater gesehen hatte[1]). Zu Plümeckes „Lanassa", dessen Erstaufführung er am 5. September 1781 beiwohnte, nahm er für die Ausarbeitung der Kalenderillustrationen des Autors Manuskript zu Hilfe, das er sich am 3. Januar 1781 von Plümecke verschaffte[2]). Die Unterschriften weisen einige Abweichungen von der später gedruckten Textausgabe auf[3]). Auch bevor Chodowiecki sich an den Entwurf der Kupfer zu Schillers „Kabale nnd Liebe" machte, verschaffte er sich die Buchausgabe dieses Dramas. Am 18. Januar 1785 schreibt er in sein Tagebuch: acheté la comédie de „Cabale und Liebe", und bald darauf, im Februar, beginnt er mit den Zeichnungen. Hier ist es allerdings fraglich, ob er das Drama überhaupt vorher im Theater gesehen hatte, vielleicht hielt er sich ausschließlich an die Textausgabe; bei „Macbeth" und „Lanassa" steht der Besuch dieser Vorstellungen einwandfrei fest[4]).

Für alle, welche das Drama nicht aus eigener Anschauung kannten, so besonders für die Provinzbevölkerung und diejenigen, die den Text des Dramas nicht besaßen, brachte die Ausgabe des Berliner Genealogischen Kalenders vom Jahre 1779, in dem die Dutzendserie von Chodowieckis „Hamlet" erschien, eine Beschreibung jedes einzelnen Blattes. Auch die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung ließ es sich angelegen

---

[1]) Am 3. Oktober 1778 war die erste, am 4. Oktober die zweite Aufführung, denen Chodowiecki — laut Tagebuch — beiwohnte. Am 5. Oktober notiert er: emprunté p. Wolff le 5 Tome de Shakespear p. lire la Trag. de Macbeth.

[2]) 3. Januar 1782: Visité Mr. Döbbelin, demandé touchant Lanaßa, il m'a renvoyé à Plümecke. Am selben Tage: chez Plümecke, il m'a donné son Manuscripte. Die Zeichnungen müssen unmittelbar darauf entstanden sein, denn am 17. Januar zeigt er sie Plümecke bereits.

[3]) E. 419 Kupfer 1 ist nicht dem 5. Auftritt, sondern dem 3. Auftritt entnommen. Kupfer 2 hat im gedruckten Texte andere Worte. Eine Zuhilfenahme des Manuskriptes wird auch die Ursache der Abweichungen vom gedruckten Texte bei den drei letzten Kupfern zu Ifflands „Jägern" sein (E. 559).

[4]) Vgl. das Tagebuch.

sein, sämtliche zwölf Kupfer gleich nach Erscheinen des Kalenders in der Oktobernummer des Jahres 1778 einzeln zu beschreiben[1]). Den beiden in der Januar- und Februarnummer genannter Zeitung bereits veröffentlichten Kupfern größeren Formats (E. 213, 214) waren ebenfalls Erklärungen beigegeben[2]). Das Mausfallenkupfer, das als selbständiges Werk in den Handel kam, wurde von Chodowiecki nur mit einer kurzen rein theatralischen Erklärung bedacht: er schrieb außer der Szenenangabe unter das Blatt die Worte: „Von Herrn Brockmann auf dem Berlinischen Theater 1778 vorgestellt. Mamsell Döbbelin war Ophelia, Herr Bruckner der König usw.“ Die dargestellte Handlung ist für den Nichtkenner des Dramas damit allerdings nicht weiter erhellt.

Chodowiecki hat auf alle sechs Akte des Dramas seine Kupfer ziemlich gleichmäßig verteilt: dem I., III., V. und VI. Akt sind je zwei Bilder, dem II. Akt drei und dem IV. Akt vier Bilder entnommen; er entschied sich für folgende Momente:

Aus dem I. Akt eine Stelle aus „Hamlets“ Monolog (I. Aufzug, 9. Auftritt: „O Himmel! ein vernunft loses Thier würde länger getrauret haben“) und die nächtliche Zusammenkunft mit Gustav und Bernfield (I. Aufzug, 10. Auftritt: „.... Sah er ungehalten aus?“). Beide Kupfer für die Kalenderserie.

Dem II. Akt ist der Abgang des Geistes nach der nächtlichen Unterredungsszene auf dem Kirchhof mit Hamlet (II. Aufzug, 7. Auftritt: „.... gedencke meiner, Sohn“) und Hamlets Entschluß „.... ich will beten gehen“ (II. Aufzug, 9. Auftritt) entnommen; außerdem aus derselben Szene der Schwur Gustavs und Bernfields. Alle drei Kupfer für die Kalenderserie.

Der III. Akt bringt für die Kalenderserie nur ein Bild: einen Moment aus Hamlets großem Monolog (III. Aufzug, 9. Auftritt: „Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegts!“). Aus derselben Szene aber ist außerdem der Stoff für eins der oktavgroßen Blätter in der Litteratur- und Theaterzeitung entnommen: Hamlet im Gespräche mit Ophelia („— in ein Nonnen Kloster geh“)[3]).

---

[1]) Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, IV. Teil, S. 668 ff.

[2]) Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, I. Teil, S. 55 u. 144.

[3]) Chodowiecki scheint die Absicht gehabt zu haben, aus dem III. Aufzuge noch weiteren Stoff für ein Kalenderbild zu nehmen. Auf die Unterredung zwischen Hamlet und Ophelia (sechstes Kupfer) sollte der betende König folgen, hinter dem Hamlet mit erhobenem Schwerte steht (III. Aufzug, 13. Auftritt). Eine diesbezügliche Bleistiftskizze in der Größe der Kalenderkupfer ist

Aus dem IV. Akt wählte Chodowiecki die Flötenszene (IV. Aufzug, 7. Auftritt: „So, seht ihr nun, was für ein armseliges Ding ihr aus mir machen wollt") und zwei Momente aus jener bedeutungsvollen Szene im Kabinette der Königin (IV. Aufzug, 11. Auftritt: „Wie steht es um Euch, Mutter?" und „Seht Ihr denn nichts hier?" Letzteres in oktavgroßer Ausführung zur Litteratur- und Theaterzeitung). In den IV. Akt müssen wir außerdem das Mausfallenkupfer aufnehmen[1]).

Der V. Akt bringt uns den König im Gespräch mit Hamlet (V. Aufzug, 5. Auftritt: „Nichts, als daß ich Euch zeigen will, wie es mit einem König so weit kommen kann, daß er eine Reise durch die Gedärme eines Bettlers machen muß"); außerdem die wahnsinnige Ophelia (V. Aufzug, 12. Auftritt: „Sie senkten ihn in kalten grund hinab"). Beide als Kalenderkupfer.

Der VI. Akt schließlich: Hamlet im Gespräch mit dem Totengräber (VI. Aufzug, 2. Auftritt: „Ach, der arme Yorick!") und den Schluß des Dramas („Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel").

Diese hier angeführten 15 Szenenbilder lassen sich in zwei Gruppen teilen:

1. die sentimentalen, pathetisch-schwermutvollen,
2. die „launigten", ironisch-bitteren Momente.

Unter erstere könnte man Kupfer 1, 2, 3, 4, 5 (letztgenanntes von Brockmann allerdings anders aufgefaßt!), 6, 8, 10 und die beiden Blätter (E. 213, 214) in der Litteratur- und Theaterzeitung rechnen; unter die zweite Gruppe Kupfer 7, 9 und das Mausfallenbild. Kupfer 10 und 12 stehen außerhalb dieser beiden Gruppen und sind mehr erzählenden Inhalts.

Bei weiterer Betrachtung fällt uns auf, daß solche Kupfer, die sogenannte theatralische Effektszenen darstellen, in der Minderzahl sind,

---

bei der Familie du Bois-Reymond (Potsdam) erhalten, wo ich diese Zeichnung habe in Augenschein nehmen dürfen. Als aber der Meister im Verlaufe der Aufführungen die Totengräberszene sah, die bekanntlich bei den ersten Aufführungen wegfiel, mag ihm diese als wirkungsvoller und geeigneter für die Illustrationen erschienen sein. Die Zeichnung zum elften Kalenderkupfer findet sich auf der Rückseite der Skizze des betenden Königs und ist etwas genauer ausgeführt.

[1]) Beim Schröderschen Texte von 1777 fällt die Mausfallenszene in den IV. Aufzug, 5. Auftritt. Die Szenenangabe unter dem Bilde: III. Aufzug, 2. Auftritt, hat Chodowiecki dem Eschenburgschen Texte entnommen, erschienen 1777. Das Mausfallenkupfer erschien, wie erinnerlich, als letztes der 15 Hamletkupfer, und zwar im Jahre 1780.

obgleich man annehmen sollte, daß diese den dankbarsten Stoff für Illustrationen zu bieten vermögen. Doch wenn wir das Drama näher ins Auge fassen, ergibt es sich, daß Chodowiecki die darin enthaltenen effektvollen Momente in seinen Kupfern erschöpft hat. Die beiden Geistszenen, die als die theatralisch wirkungsvollsten des Dramas gelten müssen, hat er in drei verschiedenen Bildern festgehalten; gleich das erste aller erschienenen Hamletkupfer Chodowieckis, das die Litteratur- und Theaterzeitung brachte, stellt einen Moment aus der Geistszene im Kabinette der Königin dar[1]). Der Kalenderserie sind zwei Geistererscheinungen beigegeben: Kupfer 3 und 8. Als theatralisch wirkungsvoll muß ferner die Aufführung der kleinen Komödie, die wir auf dem Mausfallenbilde dargestellt sehen, gelten, ebenso das Schlußbild der Kalenderserie („Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel"). Die effektvollen Szenen des Dramas, sofern sich überhaupt von solchen sprechen läßt, sind damit hinreichend illustriert. —

Die theatralisch wirkungsvollen Momente geben auch bei anderen Dramenbildern Chodowieckis wiederholt den Stoff für die Darstellung ab. Wie sehr ist nicht bei der Wahl der Ariadnebilder, die zur Zeit der Hamletaufführungen entstanden, die Wirkung des theatralischen Effektes berücksichtigt worden: zwei der aufregendsten Momente, der verlassenen Ariadne Hilferuf an die Götter und ihr Sturz vom Felsen ins Meer am Schlusse des Dramas[2]) müssen eine besonders starke Wirkung auf Chodowiecki ausgeübt haben, beide sind — wie bereits erwähnt — im Bilde festgehalten.

Beim Entwurfe der „Macbeth"-Kalenderserie ließ er sich die Hexenszenen nicht entgehen[3]); solche und ähnliche für die Sinne besonders eindrucksvolle Geschehnisse pflegte er auch bei späteren Kalenderillustrationen noch wiederholt auszunutzen. —

Als besonders wirkungsvolle Momente in der Darstellung dürfen hier die Akt- oder Szenenschlüsse nicht vergessen werden, denen da, wo die Dichtung einen besonderen Effekt am Ende einer Szene rechtfertigt, von jeher auch von seiten des Schauspielers eine erhöhte Wirkung beigelegt wurde. So kam auch der Darsteller auf seine Kosten und ein nachhaltiger Eindruck beim Publikum war dadurch gesichert[4]).

---

[1]) E. 213: „Seht Ihr denn nichts hier?"

[2]) Die Schlußbemerkung des Autors (Brandes) lautet: „Ein Blitz fährt auf sie zu; sie erschrickt und stürzt vom Felsen ins Meer."

[3]) E. 514 Nr. 1 u. 9.

[4]) Über den wirkungsvollen Abgang siehe Lessing, „Vom Feuer des Schauspielers" im Gothaer Theaterkalender 1775, S. 29.

Shakespeare läßt im „Hamlet“ wiederholt wirkungsvolle Abgänge zu, und Brockmann besonders wußte, indem er die Aufgabe des Dichters sinngemäß löste, sich durch wirkungsvolles Verlassen der Bühne den Beifall des Publikums zu erringen. Brockmann-Hamlets Abschied von Ophelia, der — bereits an der Türe — nochmals auf sie zugeeilt kommt und ihr zum letzten Male die Mahnung: „in ein Nonnenkloster geh“ zuruft, um dann hinauszustürmen, zeigt uns Chodowiecki auf dem Kupfer E. 214 („ . . . in ein Nonnen Kloster geh“), desgleichen siehe auf Kupfer 3 der Kalenderserie den Abgang des Geistes am Schlusse der nächtlichen Unterredungsszene mit Hamlet. Mit welchen Mitteln beide Schauspieler, Brockmann-Hamlet und Döbbelin-Geist, ihren Abgang wirkungsvoll zu gestalten wußten, werden wir weiter unten noch klarlegen.

Es nimmt jedenfalls nicht wunder, daß Chodowiecki solche Akt- oder Szenenschlüsse zur illustrativen Ausschmückung des Kalenders als besonders geeignet erachtete. Zum theatralischen Interesse gesellten sich bei der Wahl solcher Momente noch folgende Beweggründe: die Akt- oder Szenenschlüsse prägten sich am besten seinem Geiste ein; er hatte Zeit, sich das Geschaute wieder und wieder zu vergegenwärtigen, bevor es durch neue Eindrücke in seiner Vorstellungskraft geschwächt wurde. Die Klarheit des geschauten Bildes blieb unverwischt haften und erleichterte ihm so die wahrheitsgetreue Wiedergabe des Geschauten erheblich.

Daß Chodowiecki sich in der Folge wiederholt des Szenenschlusses bediente, dafür seien einige Beispiele hier angegeben:

„Lanassa“ (E. 419 Nr. 7): Der feierliche Abgang des Oberbraminen mit dem Gefolge von Braminen.

Dann das sechste Bild aus der Kalenderfolge zu Ifflands „Die Jäger“ (E. 559): „Nun, vergessen Sie es nicht, ich kan nicht leben ohne das Mädchen. Sehen Sie, die Thränen kommen mir aus den Augen — es ist wahrhaftig wahr. Komm Riekchen (geht ab mit Friederiken)“, — wahrlich, ein Moment feierlichster Rührung auf der Bühne und tiefster Ergriffenheit im Publikum, der seinen Eindruck auf die weichen Gemüter der damaligen Zeit nicht verfehlen konnte.

Dagegen der Abgang der Frau von Schmerling gegen das Ende des 10. Auftrittes im I. Akt von Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ (E. 395), von Chodowiecki auf dem dritten Bilde dieser Folge dargestellt: „Ich empfehle mich, Herr Roturier“; wie ganz anders in seiner gesunden, beinahe derben Komik![1])

[1]) Die mit französischen Brocken durchmengte Bühnenfigur der Frau von Schmerling, die durch Madame Mecour in Berlin meisterhaft dargestellt

Aus demselben Lustspiel eine andere Situation: Der widerspenstige Sohn des Hofrats, Fritz, wird von zwei Unteroffizieren unter je einen Arm gefaßt und fortgeführt. „Marsch! Es wird schon gehn" (Bild 12).

Aus Sedaines „Deserteur" (E. 110) das zehnte Bild: der Abschied des zum Tode verurteilten Alexis von der ohnmächtigen Luise: „Leb' wohl, Luise, lebe wohl!"

Außerdem möchten wir an dieser Stelle noch erwähnen: „Macbeth" (E. 514 Nr. 11), dasselbe in 8° (E. 272), Unterschrift: „Zu Bett! zu Bett! zu Bett!" V. Aufzug, 1. Auftritt, Lady Macbeth durch Madame Nouseul vorgestellt.

„Kabale und Liebe" (E. 541 Nr. 10), Unterschrift: „Ich versteh euch meine guten, Lebt wohl. Lebt ewig wohl", IV. Aufzug, 9. Auftritt.

„Die lustigen Weiber zu Windsor" (E. 568 Nr. 9), Unterschrift: „Du Bettel, du Lumpenpack, du Meerkatze, du Nichtswürdiges Mensch! fort! fort! hinaus", IV. Aufzug, 5. Auftritt. —

Diese von Chodowiecki gewählten Abgänge vereinigten für ihn das Interesse an dem theatralisch-wirkungsvollen Vorgange mit dem Vorzuge des erleichterten Erfassens und demgemäß leichteren Ausführens der entsprechenden Zeichnung, sofern er sich in eine Abhängigkeit vom geschauten Bühnenbilde begeben wollte. Die Hamletkupfer haben, wie bereits erwähnt, deren zwei aufzuweisen: Kupfer 3 der Kalenderserie und das zweite oktavgroße Kupfer in der Litteratur- und Theaterzeitung, wenn man nicht als drittes das zwölfte Kalenderkupfer, das die Schlußszene darstellt, hinzurechnen will. Der Schluß eines Dramas vereinigt beide oben erwähnten Vorzüge in erhöhtem Maße[1]).

wurde, erfreute sich ganz besonderer Beliebtheit beim Publikum. S. Berliner Theat.-Journ. 1782, S. 30ff.; Litt.- u. Theat.-Ztg. 1780, IV. Teil, S. 744ff.; 1782, II. Teil, S. 332ff. — Über Madame Mecour im besonderen: Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, II. Teil, S. 265ff., IV. Teil, S. 646ff.; 1784, I. Teil, S. 129ff.; Berl. Theat.-Journ. 1782, S. 516. S. auch „Biographieen einiger deutscher Schauspielerinnen", ges. u. hrsg. von Reinecke, I. Bändchen, Kopenhagen 1787 S. 777ff.; Galerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen, Wien 1783 S. 155. — Über ihr Verhältnis zu Schröder s. Litzmann, Bd. II S. 26ff. — Porträts: Von Berger nach Rosenberg in der Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1782, III. Teil. Von Rosenberg gez. und gestochen im Gothaer Theaterkalender 1779. Als Franziska in „Minna von Barnhelm" im Gothaer Theaterkalender 1776.

[1]) Beispiele für einige von Chodowiecki verwendete Dramenschlüsse: „Ariadne" (Zeichnung), „Die Jäger" (E. 559 Nr. 12), „Der Deserteur" (E. 110 Nr. 12), „Die Indianer in England" (E. 631 Nr. 12), „Kabale und Liebe" (E. 541 Nr. 12).

Aber auch bei der Auswahl der übrigen Szenen verfolgte Chodowiecki ein bestimmtes Prinzip, das allen erwähnten Rücksichten, die er bei der Wahl der darzustellenden Momente zu beachten hatte, gleichmäßig gerecht wird: die Darstellungen reflektierenden Inhalts überwiegen. Mit weisem Bedacht wählte Chodowiecki solche Momente, die ein längeres Verweilen auf dem Gegenstande erlauben. Eine in der lebendigen Darstellung noch so eindrucksvolle, aber flüchtige Gebärde, eine in Gang oder Haltung besonders lebhafte Akzentuierung wird, in einer starren Form festgehalten, niemals den Eindruck hervorrufen können, den das Original auf uns machte; jede noch so meisterhafte Wiedergabe wird auf dem Papier stets zuungunsten der Nachahmung ausfallen. Anders ist es bei der Darstellung solcher Situationen, die nicht nur ein flüchtiges Glied in der Kette leidenschaftlich erregten Spiels bedeuten. Sie sind weit eher eine in sich abgeschlossene Handlung als jene, bei denen das Voraufgegangene und das noch Folgende als Ergänzung nötig wäre und unwillkürlich vermißt wird. Wenn wir zudem berücksichtigen, daß Chodowiecki alle Hamletdarstellungen in Anlehnung an die theatralischen Vorgänge zu bringen suchte, so mußte selbst bei einem guten Gedächtnis und Auffassungsvermögen schon ganz selbstverständlich die Wahl in der Hauptsache auf solche Situationen fallen, die sich nicht gar zu rasch abspielten und dem Geiste und Auge Zeit zum Einprägen ließen. Daß Chodowiecki bei der Wahl der Hamletmotive neun Bilder momentaner Stagnation der Darstellung berücksichtigte, spricht jedenfalls auch dafür, daß er in häuslicher Tätigkeit, nicht während der Vorstellungen, die Zeichnungen bezw. Skizzen entwarf.

Die neun hier gemeinten Kupfer sind unschwer herauszufinden: Bild 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11. In diese neun Szenenbildchen haben sich bei der Ausführung ungewollt und unbewußt Merkmale der Seele ihres 52jährigen Schöpfers eingeschlichen: sie tragen fast durchweg den Stempel einer gewissen Bedächtigkeit; Leidenschaft und inneres Feuer sind ihnen zum großen Teile fremd, grandioser Schwung fehlt ihnen durchgehends. Obschon er begeistert war von den Werken Shakespeares, blieb Chodowiecki die gewaltige Kraft, welche dessen Dramen entströmt, doch allezeit fremd, oder vielmehr Chodowieckis Begabung, deren Stärke auf anderen Gebieten lag, wußte nicht den überzeugendsten Ausdruck dafür zu finden. Denn nur da, wo seine zeichnerischen Fähigkeiten mit denen seiner Psyche verwandten Gebieten zusammenfielen, schuf er Werke voll innerer Wahrhaftigkeit, bis ins letzte vollendet. So ist es auch ganz begreiflich, daß uns in seinen Shakespeare-Illustrationen

irgend etwas, das wir uns nicht gleich zu erklären vermögen, fremd anmutet, während hingegen die Bilder zu den bürgerlichen Dramen seiner Zeit, den „ländlichen und bürgerlichen Familiengemälden“, desgleichen den Romanen in Brief- und Tagebuchform, Schicksalserzählungen aus der unmittelbaren Gegenwartsepoche seines Lebens, uns durchaus so vorkommen, als könnten und dürften sie gar nicht anders sein.

Er selbst war ein solider, angesehener Bürgersmann, ein guter Vater und Gatte, ein frommer Christ, lebte in geordneten Verhältnissen, schwere Schicksalsschläge und innere Konflikte blieben ihm zeitlebens fern. Wieviel näher stand seinem inneren Leben ein Hofrat Reinhard[1]), dieser gerade, biedere, von Ehrlichkeit und wahrem festen Sinne durchdrungene Charakter, dann der gutmütig polternde Oberförster, der mit seiner biederen Ehehälfte ins Wortgefecht gerät[2]) und später, im Hinblick auf eine einstmalige unabwendbare Trennung in herzlich schlichten Worten Erinnerungen an seine dreißigjährige zufriedene Ehe mit ihr austauscht[3]); der würdige Pastor Primrose[4]), dieser Charakter „ebenso demütig im Glück wie groß im Mißgeschick“, dessen Schicksale Chodowiecki in zwölf Blättern verewigte[5]). Solche Gestalten wußte er mit feinstem Verständnis für das Charakteristische ihres Äußeren, mit dem ganzen Reiz wahrster Lebendigkeit auf das Papier zu zaubern[6]).

Die im Auftrage Friedrich Nicolais ausgeführten Illustrationen zu dessen Roman „Sebaldus Nothanker“[7]) brachten ihn beruflich zum ersten Male in einen Konflikt mit seiner inneren Überzeugung und seinem

---

[1]) In Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ von Chodowiecki auf vier Kupfern (E. 395 Nr. 1, 4, 10, 11) trefflich dargestellt.

[2]) Ifflands „Die Jäger“, I. Aufzug, 5. Auftritt, E. 559 Nr. 2.

[3]) E. 559 Nr. 8.

[4]) Goldsmiths „Landpriester von Wakefield“.

[5]) E. 159.

[6]) Außer den bereits genannten Blättern seien u. a. noch erwähnt: Zu Hippels Lebensläufe (E. 246—251, 289—290, 298—303, 407—415); zu Joh. Bunkels Leben (E. 215—230); zu Sebaldus Nothanker (E. 92—96, 100—104, 122, 122a, 129—132, 132a, 154—158); zu Sophieens Reise von Memel nach Sachsen (E. 172, 182), Richardsons Clarissa (E. 521—527, 550—557, 797—820), Lienhard u. Gertrud (E. 444—455), Briefe zweyer Mädchen aus unserem Zeitalter von D'Arblay (E. 582). — Dann die Kalenderfolgen: 12 Blätter gute menschliche Eigenschaften (E. 609), 12 Blätter moralischen und satirischen Inhalts (E. 231, 259, 269), 12 Blätter Heirathsanträge (E. 345, 382).

[7]) Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker. Berlin und Stettin bey Frdr. Nicolai, 1773 (E. 92—96, 100—104, 122, 122a, 129—132, 132a, 154—158).

Gewissen. Während unserem Chodowiecki die Person des Sebaldus mit seiner Frömmigkeit und seinen rührenden Schicksalen samt verschiedenen anderen biederen Persönlichkeiten dieses Romans durchaus sympathisch waren, litt auf der anderen Seite sein frommes Gemüt unter der unverhohlen herrschenden Freigeisterei, der in diesem Roman das Wort geredet wird [1]).

Die Werke eines Gellert waren nach Chodowieckis Sinn, und die Wahl, die er daraus traf, um danach die zwölf Kupfer für den Genealogischen Kalender für Westpreußen auf das Jahr 1776 zu schaffen [2]), gibt einen Beweis von des Meisters strenggläubigen Anschauungen. So Kupfer 8, dem „Freigeist" entnommen, führt als Unterschrift die letzten Worte der Fabel: „... Er ließ von seiner frommen Magd, Zu der er tausendmahl du christlich Thier gesagt, sich widerlegen und bekehren".

Dieser ausgesprochen fromme Sinn des Meisters vermag vielleicht eine Erklärung zu sein für die Wahl des Stoffes zum vierten Hamlet-Kalenderbilde „Ich will beten gehn" (II. Aufzug, 9. Auftritt), einer an sich durchaus wenig markanten Stelle des Dramas. Der demutvolle Blick und die betend erhobenen Hände Hamlets scheinen diesen Moment länger, als die beiläufige Bemerkung „Ich will beten gehn" es verlangt, auszudehnen. Chodowiecki hat hier mit großer Liebe und Sorgfalt die Gesten des Schauspielers studiert und wiederzugeben versucht; wie wir weiter unten sehen werden, hat Brockmann die von Chodowiecki gegebene feierliche Stellung tatsächlich ausgeführt und so diese wenigen Worte mit besonderem Pathos unterstrichen. Das konnte einen Eindruck auf den frommen Mann nicht verfehlen. Ob er, um den schönen Eindruck von der Frömmigkeit in Hamlets Seele nicht wieder zu zerstören, aus demselben Grunde das anfangs geplante Kupfer: Hamlet,

---

[1]) S. den Brief in v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 273 ff., derselbe ist charakteristisch für Chodowieckis religiöse Anschauungen und seine Auffassung des Christentums. Zum letzten Bande schlug er Nicolai rundweg seine ihm bereits früher versprochene Beteiligung an der Ausschmückung ab. „Kein Freydenker ist verwünschenswerth", schreibt er in einem Briefe an den Autor und Verleger am 8. März 1776, „aber zu beklagen ist ein jeder der es ist, und man muß sich wohl hütten, keinem Gelegenheit zu geben es zu werden." Den abschlägigen Bescheid am Ende des ausführlichen Schreibens drückt er mit den Worten aus: „Ich halte davor daß in allen Sachen wo man zweifelt ob man recht thut, man zurückhaltend sein muß."

[2]) E. 141: zwölf Blätter zu sechs Fabeln und sechs Erzählungen von Gellert, entst. 1775. S. auch E. 680, Nr. 1, 2, 3, — 320 Nr. 7, 202, 217, reprod. in Paul Landau, Chodowieckis Illustr. zu deutsch. Klassikern. Berl. 1914.

im Begriff, seinen Stiefvater während des Gebets zu ermorden[1]), wegließ, da unserem Chodowiecki schon die Möglichkeit eines solchen Frevels abschreckte, will ich nicht entscheiden.

Diese betende Geste Brockmanns auf Kupfer 4 hatte für den Künstler wiederum den zeichnerischen Vorteil, eine etwas ausharrende Stellung zu sein; es ist eines jener Kupfer reflektierenden Inhalts, deren wir bereits Erwähnung getan haben. —

Verfolgen wir in Kürze noch einmal die von Chodowiecki gewählten Momente[2]).

Als Einführung macht er uns auf Kalenderkupfer 1 zunächst mit der Person Hamlets bekannt; eine Soloszene[3]), die einzige, welche die ganze Hamletfolge aufzuweisen hat. Von keiner ausgesprochenen theatralischen Wirkung, hat sie den Zweck, Hamlet-Brockmann dem Beschauer vorzustellen.

Kupfer 2: die Szene des 10. Auftritts im I. Aufzuge zwischen Hamlet und seinen Getreuen, Gustav und Bernfield. Die Beschreibung, welche die Litteratur- und Theaterzeitung von diesem Bilde gibt, lautet folgendermaßen[4]): „Gustav und Bernfield erzählen dem Hamlet die nächtliche Erscheinung, die sie gesehen. Hamlet ahnend, was seines Vaters Tod bewirkt, frägt mit der ängstlichst besorgtesten Mine: ‚Sah' er ungehalten aus?'" — Es ist eines der wenigen Kupfer dieser Folge, das lebhafteste Bewegung in Miene und Haltung verrät, der theatralische Vorgang ist von Chodowiecki aufs treffendste erfaßt und wunderbar charakteristisch wiedergegeben.

Kupfer 3: „... gedencke meiner, Sohn" (II. Aufzug, 7. Auftritt).

---

[1]) III. Aufzug, 13. Auftritt. Die Angabe der Szenen zitieren wir, um Irrtümer zu vermeiden, durchgängig nach Schröders Hamletausgabe von 1777 (zum Behuf des Hamburgischen Theaters).

[2]) Um den Gang der Handlung nicht zu zerreißen, nehmen wir die Kupfer nicht nach ihrer chronologischen Entstehung vor, sondern in der Reihenfolge, wie sie dem Drama analog sind.

[3]) Weitere von Chodowiecki dargestellte Soloszenen, die einem Monolog entnommen sind: „Der Deserteur", E. 110 Nr. 1 u. 2; „Lanassa", E. 419 Nr. 6 „Tröste du mich" (Monolog der Lanassa) und Nr. 9 („und Bramas Donner schläfft"), Monolog des Oberbraminen; „Die Räuber", E. 462 Nr. 5 („Du weinst Amalia? — und das sprach er mit einer Stimme!" IV. Aufzug, 4. Szene); „Macbeth", E. 514 Nr. 3 („Komt jetzt ihr Geister alle, die ihr Mordgedanken einhaucht, und entweibt mich hier!" II. Aufzug, 1. Auftritt) Vgl. auch die Kupfer: Demoiselle Huber als Elmire und Madame Unzelmann als Nina, Demoiselle Döbbelin (Zeichnungen als Ariadne und Medea.)

[4]) 1778, IV. Teil, S. 669.

Ein theatralisch wirkungsvoller Moment, dessen mäßig bewegte Handlung, die zudem noch den Beschluß einer Szene bildete, für Chodowiecki nicht geringe zeichnerische Vorteile bot.

Kupfer 4: „. . . . . ich will beten gehen" (II. Aufzug, 9. Auftritt). Die sich in völliger Ruhe befindende Gruppe erleichterte Chodowiecki das Erfassen und Einprägen dieses seine Psyche besonders sympathisch berührenden Moments wesentlich.

Kupfer 5: „Wir schwören" (II. Aufzug, 9. Auftritt). Die genannten zeichnerischen Vorteile finden sich bei dieser Gruppe in verstärktem Maße.

Kupfer 6: Situation reflektierenden Inhalts. Die von Chodowiecki gegebene Stellung Hamlets ist eine Nuance aus Hamlets Spiel während seines Monologs, die Brockmann tatsächlich so ausführte, wie uns das Kupfer zeigt. Über der Beobachtung dessen, was das Auge erfassen mußte, hat Chodowiecki sich jedoch die genau zu der angegebenen Bewegung gesprochenen Worte nicht gemerkt und eine kleine Verschiebung zwischen Darstellung und dazugehörigem Texte vorgenommen. Die Worte „Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's!" (III. Aufzug, 9. Auftritt) waren schon gesprochen, als Brockmann diese Stellung innehatte; wir werden im folgenden noch darauf zurückkommen.

Kupfer in 8° zur Litteratur- und Theaterzeitung, mit der Unterschrift: „— in ein Nonnen Kloster geh", zeigt uns den Schluß derselben Szene und den im Abgehen begriffenen Hamlet.

Das große Mausfallenkupfer (IV. Aufzug, 5. Auftritt) bedarf an dieser Stelle keiner eingehenden Erläuterung; die Wahl des Stoffes erklärt sich von selbst aus der Wirkung des theatralischen Vorgangs. Das Blatt ist erst mehrere Jahre nach den ersten Hamletaufführungen entstanden. Chodowiecki hat es zum großen Teile frei erfunden, an Hand des Eschenburgschen Textes. Alles weitere im folgenden.

Kupfer 7: „So, seht ihr nun, was für ein armseliges Ding ihr aus mir machen wollt" (IV. Aufzug, 7. Auftritt). Die Flötenszene bedeutet eine der glanzvollsten Leistungen in Brockmanns Hamlet-Interpretation. Nicht minder glücklich ist Chodowiecki die Wiedergabe dieser Szene gelungen. Dieses Bild gehört unstreitig zu den besten und interessantesten der ganzen Hamletfolge.

Kupfer 8: „Wie steht es um Euch, Mutter?" (IV. Aufzug, 11. Auftritt). Einer der theatralisch wirkungsvollsten Momente, die das Drama aufzuweisen hat. Die untergeschriebenen Worte treten hinter dem, was sich dem Auge darbietet, vollständig zurück.

Kupfer in 8⁰ in der Litteratur- und Theaterzeitung: „Seht Ihr denn nichts hier?“ stellt einen zweiten Moment aus derselben Geistszene dar. Es erschien als erstes aller Chodowieckischen Hamletkupfer.

Kupfer 9: „Nichts, als daß ich Euch zeigen will, wie es mit einem König soweit Kommen Kann, daß er eine Reise durch die Gedärme eines Bettlers machen muß“ (V. Aufzug, 5. Auftritt). Von diesem Bilde gilt das bereits über Kupfer 7 (Flötenszene) Gesagte. Die Litteratur- und Theaterzeitung bemerkt zu diesem Blatte[1]): „Die Attitüden der Beyden, des Hamlet's und seines Stiefvaters sind ungemein glücklich.“

Kupfer 10: „Sie senkten ihn in Kalten grund hinab“ (V. Aufzug, 12. Auftritt). Es ist das einzige Bild, auf dem Hamlet nicht dargestellt ist. Der Wahnsinn der Ophelia-Döbbelin gestaltete diese Szene zu einer der theatralisch wirkungsvollen Effektszenen.

Kupfer 11: „Ach, der arme Yorick!“ (VI. Aufzug, 2. Auftritt). Der in Reflexionen verlorene Hamlet und der in Nachdenken versunkene Gustav bilden eine wenig bewegte Gruppe, deren Details in Anordnung und Haltung sich Chodowiecki selbst bei dem nur zweimaligen Anschauen dieser Szene verhältnismäßig leicht einprägen konnte. Die Ruhe und Gelassenheit, die dem hier dargestellten Vorgange entströmt, steht im größten Gegensatze zu dem Inhalte des zwölften und letzten Kupfers.

Kupfer 12: „Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel“ (VI. Aufzug, letzter Auftritt). Das tumultuarische des dramatisch-bewegten Vorganges, das erhobene Schwert in der Rechten Hamlets gibt der Kalenderfolge einen äußerst wirkungsvollen Abschluß.

---

[1]) 1778, IV. Teil, S. 670.

Zweiter Teil.

Bühnenkunst.

1. Einleitung.

Mehr noch vielleicht als die darstellerische Leistung des Einzelnen vermag uns der äußere Rahmen, die Gestaltung der für die künstlerische Gesamtwirkung erforderlichen Hilfsmittel, mittels denen das Drama zur sinnfälligen Erscheinung gebracht wird: die eigentliche Bühnenkunst, ein Maßstab für den künstlerischen Geschmack einer theatralisch bereits vorgeschrittenen Epoche zu sein. Die Leistungen einzelner glanzvoller Vertreter der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts stehen in keinerlei Verhältnis zu dem oft armseligen Schauplatze ihrer Wirksamkeit. Wenn nun einer jener schauspielerischen Großtaten besonders prägnante Charakteristika eigen sind, die sich mit heutigen Anschauungen nicht mehr vereinbaren lassen, so sind solche Abweichungen von dem heutigen Geschmacke nicht allein als individuelle Merkmale für die Auffassung eines Einzelnen, sondern ebensowohl als eine Konzession und ganz natürliche Anpassung an den herrschenden Geschmack der Zeit anzusehen.

Anders die Bühnenkunst. Dieser waren in ihren szenischen Mitteln Grenzen gesetzt, denen die Schauspielkunst nicht unterworfen war. Die Kluft zwischen Bühnenkunst und Schauspielkunst ist im 18. Jahrhundert besonders breit und der künstlerische Zusammenhang, der beide Gebiete verbinden sollte, so daß sie vereint ein harmonisches Ganzes bilden, in dieser Epoche besonders locker.

Die untergeordnete Rolle, welche die Bühnenkunst gegenüber der Schauspielkunst zu Shakespeares Zeiten spielte, wurde — wenn auch in anderer und durchaus unkünstlerischer Form — der dekorativen Ausstattung im Schauspiel des 18. Jahrhunderts zugewiesen. Hatte Shakespeare innerhalb der engen Grenzen, welche die technischen Möglichkeiten seiner Epoche zuließen, eine künstlerisch schlichte, ja bezüglich der Bühnenanordnung sogar verhältnismäßig komplizierte Lösung dieser

Frage gefunden[1]), so wurden im Theaterbetriebe des 18. Jahrhunderts jegliche künstlerische Prinzipien, die auf eine würdige und angemessene Ausgestaltung des Bühnenraums hätten schließen lassen, außer acht gelassen. Im Gegensatz zur Schauspielkunst, die gerade gegen Ende des 18. Jahrhunderts besonders glanzvolle Vertreter aufzuweisen hatte, konnte von einer deutschen Bühnenkunst im eigentlichen Sinne damals nicht die Rede sein, wenn wir von den prunkhaft ausgestatteten Opern, in denen italienische Dekorationsmalerei auf deutschem Boden Triumphe feierte, absehen.

Den Begriff des Wortes „Bühnenbild" als die sinnfällige Wirkung einer harmonischen Verschmelzung von Bühnenkunst und Schauspielkunst, können wir mit dem Theater des 18. Jahrhunderts nicht in Einklang bringen; der Bühnenraum und seine dekorative Ausstattung bildeten oft nur einen recht schäbigen Rahmen, innerhalb dessen eine schauspielerische Kunstleistung ersten Ranges zu überzeugender Wirkung kam. Die handelnde Person verschmolz nicht mit ihrer Umgebung, bildete nicht einen Teil des Ganzen, sondern losgelöst vom Hintergrunde, ohne inneren lebendigen Zusammenhang mit ihrer Umgebung, bildete sie ein Etwas ganz für sich.

Die Gottschedschen Reformvorschläge und die allmähliche Verwirklichung seiner Ideen, realistische Treue bezüglich der äußeren Ausstattung auf der Bühne einzuführen, kamen zunächst nur dem bürgerlichen Drama zugute. Im heroischen Trauerspiele verursachten solche Bestrebungen nur ein jämmerliches Gemisch von Geschmacklosigkeiten; die Wiedergeburt Shakespeares auf der deutschen Bühne fiel in diese Übergangsepoche und mußte diese Vergewaltigungen über sich ergehen lassen.

Unter diesem Zwiespalte zwischen ehrlichem Wollen und mangelndem Vollbringen, unter Verständnislosigkeit und Hilflosigkeit gegenüber der konsequenten Durchführung einheitlichen Stils, unter dem vollständigen Mangel eines Empfindens für das richtige Kostüm, nicht zuletzt unter den technischen und räumlichen Unzulänglichkeiten des Theaters mußten die ersten Hamlet-Aufführungen Berlins über die Bretter des Döbbelin-Theaters gehen. Der Geschmack des großen Publikums stellte an die äußere szenische Ausstattung des Dramas noch keinerlei Anforde-

[1]) Über die Shakespeare-Bühne nähere Angaben in: K. T. Gaedertz, „Zur Kenntnis der altenglischen Bühne", Bremen 1888; Brodmeier, 1904; Shakespeare u. d. Bühnenkunst, Festvortrag v. M. Grube, Shak.-Jahrb. XXXIV, S. 418 ff.; Ch. W. Wallace, The Evolution of the English Drama up to Shakespeare, Berl. 1912; C. C. Stopes, Burbage and Shakespeare's Stage, Lond. 1913.

rungen, die mit künstlerischem Empfinden in Einklang zu bringen wären; die packende Wirkung des Dramas, verbunden mit der schauspielerischen Glanzleistung des Hauptdarstellers Brockmann, nahm das Interesse restlos gefangen; in ungeheuchelter Bewunderung gab man sich dem Genusse eines selten gebotenen schauspielerischen Ereignisses hin. Im übrigen war man mit dem, was das Theater als solches zu bieten vermochte, zufrieden, denn man kannte es nicht besser; der Autor des Entwurfs einer Theatergeschichte von Berlin, Carl Martin Plümecke, zollt dem Direktor, Herrn Döbbelin, sogar eine bescheidene Anerkennung, die wir nicht unerwähnt lassen wollen:

„So wohl die Einrichtung überhaupt, als die innere Verfassung bei hiesiger Bühne, ist den meisten Lesern bekannt. Noch hat die deutsche Kunst sich der Unterstützung des Monarchen nicht erfreuen können; und um so weniger kann man Hrn. Döbbelin das Zeugnis versagen, daß er sein jetziges Theater vorzüglich durch gute Oekonomie aufrecht zu erhalten gesucht habe, wobei er es dennoch nie an Kosten fehlen lies, die Kunst jedem möglichen Grad der Vollkommenheit näher zu bringen. Bei einem kleinen und überdies höchst unbequemen Theater, bei den nicht geringen Nebenausgaben, so die Unterhaltung der Ballette erforderten, und bei gänzlich ermangelnder Unterstützung des Hofes ist (unsers Erachtens) alles geschehn, was seiner Seits geschehn muste“ [1]).

Die Ausschmückung des Bühnenraums, die äußere Ausstattung der handelnden Personen und alles sonstige Beiwerk in den Hamlet-Aufführungen des Winters 1777/78 würde unser heutiges anspruchsvolleres und geschultes Auge empfindlich stören, wenn nicht den künstlerischen Gesamteindruck vollständig vernichten.

In einem ähnlichen Verhältnisse lassen auch die Chodowieckischen Hamletkupfer eine einheitliche künstlerische Wirkung vermissen. Die oft lebendige Frische der Figuren, besonders der Hauptfigur, nimmt auf allen Bildern unser Interesse gefangen; alles übrige erscheint uns meist reizlos und ohne besondere Charakteristik. Es lag indes nicht allein an der mangelnden Gesamtwirkung der Aufführungen, daß Chodowieckis Hamletkupfern eine künstlerische Einheitswirkung nicht eignet. Seine Fähigkeiten standen dem Gestalten von Landschaftlichem und Architektonischem zuweilen in unbeholfener Befangenheit gegenüber, eine Erscheinung, die uns bei der Betrachtung seiner nicht-theatralischen Bilder wiederholt begegnet.

---

1) Plümecke, Theatergeschichte, S. 357/58.

Trotz dieser scheinbaren Übereinstimmung der Hamletkupfer mit den damaligen Aufführungen liegen aber hier auf dem Gebiete des rein Dekorativen die größten Abweichungen von der damaligen Inszenierung vor.

Es lag nicht in Chodowieckis Absicht, eine wahrheitsgetreue Schilderung des Geschauten zu geben, als er den „Hamlet" zum Gegenstand seiner Illustrationen des Berliner Genealogischen Kalenders und der Litteratur- und Theaterzeitung machte. Die schon früher von ihm verfertigten Szenenkupfer, so die Folge aus „Minna von Barnhelm" im Berliner Genealogischen Kalender 1770 (E. 52) und die aus Sedaines „Deserteur" im Berliner Genealogischen Kalender 1775 weichen trotz vieler charakteristisch theatralischer Züge in manchem erheblich von bühnenmäßiger Wahrheit ab und bilden so ein Gemisch von Dramen-Illustrationen und Theaterbildern. — Wohl konnte er sich von der packenden Gewalt der Brockmannschen Hamlet-Interpretation nicht frei machen; durch wiederholtes Zuschauen prägten sich ihm schließlich die kleinsten Züge des Spieles ein, und seine geniale Gestaltungskraft vermochte uns besonders charakteristische Einzelheiten in voller Wahrheit zurückzuzaubern. Sein Hauptinteresse gehörte zudem von jeher den Menschen seiner Umgebung; seine Hauptfähigkeit lag darin, diese Menschen in ihrem Tun und Treiben mit feinster Charakteristik wiederzugeben. Alles Landschaftliche und Architektonische war seine Schwäche, und in der richtigen Erkenntnis, daß er es auf diesem Gebiete niemals zu einem Meister bringen würde, hatte Chodowiecki sich nur wenig mit dem Studium von Landschaft und Architektur beschäftigt und sich in der Hauptsache auf das Gebiet beschränkt, das seine Begabung ihm zuwies. Die dekorative Gestaltung eines Szenenbildes aus Shakespeares Drama war eine Klippe, an der seine Kunst scheitern mußte. Zwei Wege standen ihm offen: entweder das auf der Bühne Geschaute wahrheitsgetreu wiederzugeben oder aber nach eigener Phantasie ohne Vorbild frei zu gestalten. Er wählte die Mitte, verschmolz Dichtung mit Wahrheit, und so sehen wir bühnenmäßige Treue und ergänzende Phantasie miteinander verwoben.

Wir wollen im folgenden versuchen, theaterhistorisch Wahres von bildmäßig Erdachtem zu sondern.

2. Theaterbauliches.

Über das Gebäude, in dem jene denkwürdigen Hamlet-Aufführungen stattfanden, ist wenig Rühmliches zu berichten. Es ist nicht nur

für unsere heutigen Ansprüche, sondern auch für damalige Begriffe ein recht armseliger Bau gewesen.

Das Theater — als Schuch-Theater, dann als Koch-Theater, endlich als Döbbelin-Theater bekannt — lag in der Behrenstraße, zwischen Kanonier- und Friedrichstraße; rückwärts grenzte es an die Hintergebäude eines Grundstücks Unter den Linden. Den heutigen Nummern nach lag es auf Grundstück Nr. 55, das vom Komplex des Metropoltheaters mit eingenommen wird; rechts davon mündet einige Häuser weiter die Lindenpassage[1]).

Dieses Theatergebäude war im Jahre 1764 durch den jüngeren Schuch erbaut worden. Die großen Mängel, die das Theater aufwies, sind zum größten Teile dadurch zu erklären, daß die Ausführung des Baues während Schuchs Abwesenheit von Berlin stattfand, und also keine sachkundige Oberleitung vorhanden war, die noch während des Entstehens des Gebäudes hier und da Abänderungen zum Besseren hätte veranlassen können[2]). Schon sein Äußeres machte einen wenig einnehmenden, geschweige denn imposanten Eindruck. Von der Straße aus war das Theater überhaupt nicht zu sehen, denn es lag nicht an der Straßenfront, sondern in einem Hinterhofe[3]). Das Theatergebäude selbst glich in seinem äußeren Ansehen eher einer „Bude, als einem Tempel Thaliens"[4]).

Es war ein kleines, zweistöckiges Gebäude, das sich bald als völlig unzureichend erwies und wiederholt umgebaut und erweitert wurde, jedoch ohne daß eine Verbesserung für das Gesamte damit erreicht worden wäre[5]). Überdies scheint der ganze Bau einen wenig stabilen Eindruck gemacht zu haben; schreibt doch der Schauspieler Müller in

---

[1]) Lageplan in Brachvogel, I, S. 187.

[2]) S. Gothaer Theaterkalender 1777, S. 123; Taschenbuch für Theaterfreunde 1800, S. 35; Brachvogel, I, S. 185.

[3]) „Das Kochische Komödienhaus zu Berlin . . . ist in einem Hofe erbaut, der zwischen zweyen Gärten gelegen ist. Der einzige Eingang dazu geht durch das Kochische Wohnhaus." Gothaer Theaterkalender 1777, S. 123.

[4]) Taschenbuch für Theaterfreunde für 1800, S. 35.

[5]) „Haus und Theater sind viel zu klein, unbequem und unschicklich, und ist auch bei allen nachherigen Flickereien unvollkommen geblieben", Plümecke, Theatergeschichte, S. 252. — Ähnlich schreibt auch der Gothaer Theaterkalender 1777 S. 123: „Ohnerachtet aller Flikereyen die man nachher angebracht hat, ist es sehr unbequem." — Müllers Abschied usw., S. 117: „Das Haus ist klein, nur zwey Stockwerke hoch, für die Zuschauer sehr unbequem gebauet, und steht in der öden Bärenstraße."

seinem „Abschied": „Das Theater ist schlecht gebauet, und wenn ich ja ein Mahl hineingehe, so besuche ich es mit Furcht, daß es über meinem Kopfe zusammen brechen möchte"[1]). In Plümeckes „Entwurf einer Theatergeschichte" wird uns die folgende Schilderung des Theaters gegeben: „Die ganze Länge desselben beträgt nicht über 60, die Breite aber kaum über 36 Fus, wie denn auch die eigentliche Breite so wie die Höhe des Theaters noch nicht 24 und die Tiefe kaum 30 Fus beträgt. Die gröste Länge des Parterrs ist 32 Fus, ohne das Orchester. Es sind, außer einigen Parterr-Logen, zwei Ränge Logen übereinander, deren jede 5 Fus tief ist. In allem möchte das Haus 700 Personen bequem, und über 800 gedrängt fassen können".[2]) Seitwärts rechts und links vom Parterre waren einige Logen angebracht; desgleichen waren an der Galerie, die den zweiten Rang bildete, seitwärts ebenfalls noch einige Logen abgeteilt. Diese seitlichen Logen vertraten vermutlich die Stelle unserer heutigen Proszeniumslogen.

Die dekorative Ausstattung des Zuschauerraums war durchaus in bescheidenen Grenzen gehalten; während ein Bericht[3]) dahin lautet, daß das Theater „in Anordnung und Verzierung wenig merkwürdiges enthielt", heißt es an anderer Stelle[4]), daß „die innere Einrichtung nicht ganz übel war, obschon sie keineswegs für prächtig gelten konnte".

Das Parkett lag so tief, daß man sieben Stufen vom Hofe aus in dasselbe hinabsteigen mußte, es war also schon mehr Keller[5]).

Die Bühne war, wie bereits erwähnt, außerordentlich klein, jedoch mit den nötigsten technischen Einrichtungen versehen. So waren ohne Zweifel Flugvorrichtungen vorhanden[6]). Ein „Souffleurloch" fehlte ebenfalls nicht. Das Orchester bestand aus teilweise guten Kräften, für die Leitung berief Döbbelin den Musikdirektor André aus Offenbach. Doch scheinen die Leistungen des Orchesters nur recht bescheidene oder doch wenigstens nicht immer auf künstlerischer Höhe gewesen zu sein[7]).

---

[1]) Müller, J. H. F., S. 116.

[2]) Plümecke S. 252. Vgl. auch Gothaer Theaterkalender 1777 S. 123.

[3]) Millinet, P. H., Kritische Anmerkungen, den Zustand der Baukunst in Berlin u. Potsdam betreffend. Berl. 1776.

[4]) Taschenbuch für Theaterfreunde auf das Jahr 1800, S. 35.

[5]) Brachvogel, I, S. 188.

[6]) Vgl. die Beschreibung der Ballette in dem Berl. Litt. Wochenbl., Berl. Theat.-Journ. usw.

[7]) S. Berl. Theat.-Journ. 1782, S. 5.

Dieses im Jahre 1764 erbaute Theater ging 1771 in den Besitz des Schauspieldirektors Koch über. Nach Kochs Tode, im Jahre 1775, führte dessen Frau für einige Monate die Prinzipalschaft, bis Döbbelin das Theater käuflich erwarb und in ihm der deutschen Schauspielkunst für mehr als ein Jahrzehnt eine bleibende Stätte errichtete[1]).

3. Vorhang und Proszeniumsdraperien.

Im Jahre 1777 war der Vorhang auf dem deutschen Theater bereits ein unentbehrliches Requisit geworden.

Das Wiederaufleben Shakespeares auf der deutschen Bühne hatte keineswegs eine Rückkehr zur altenglischen Bühneneinrichtung, bei welcher der vordere Vorhang entbehrlich war, im Gefolge. Die Bühnenform war seit Shakespeares Zeiten eine andere geworden; die Verbindung und räumliche Nähe, in der Publikum und Bühne ehedem zueinander gestanden hatten, waren längst aufgehoben. Die vordere Bühnenfläche, die weit ins Publikum hineinragte, war einem Podium gewichen, dessen Rampen und davorliegendes Orchester Bühne und Publikum voneinander schieden.

Diese räumliche Trennung wurde durch die Einführung des Vorhangs, der sich allmählich als Folge der gesteigerten szenischen Anforderungen, die auf offener Bühne nicht mehr zu bewerkstelligen waren, nötig machte, noch fühlbarer. —

In Döbbelins Theater in der Behrenstraße war der Gebrauch des Vorhangs eine gewohnte Erscheinung[2]); je nach den szenischen Bedürfnissen kam er zu Anfang und am Schlusse eines Aktes in Anwendung; innerhalb eines Aktes wurde er jedoch nicht heruntergelassen, Szenenwechsel wurden bei aufgezogener Gardine vorgenommen[3]), wobei eine

[1]) Der Wunsch des Berliner Litterarischen Wochenblatts (1776, I, S.229), „daß Berlin bald einen besseren Tempel für das Vaterländische Schauspiel aufzuweisen hätte", ging erst im Jahre 1786 in Erfüllung, als das Döbbelinsche Personal in das ehemalige französische Komödienhaus auf dem Gendarmenmarkte seinen Einzug hielt. Das alte Döbbelin-Theater war fortan der vorübergehende Schauplatz einiger Taschenspielerkünste, bis es im Jahre 1799 dem Abbruch verfiel.

[2]) Fallen des Vorhangs: Notiz „der Vorhang fällt" im Berl. Litt. Wochenbl. 1776, II, S. 399. — Brockmann wurde „nach gefallenem Vorhang" herausgerufen, Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, I. S. 54 usw.

[3]) S. Berl. Theat.-Journ., S. 9 u. 87/88. — In Dresden kam es sogar vor, daß der Vorhang während des ganzen Abends überhaupt nicht heruntergelassen wurde, „weil es nach der Etikette gegen den Respekt vor dem regierenden Herrn war, ihm den Vorhang sozusagen vor der Nase fallen zu lassen" (Christ, S. 71).

möglichste Einfachheit bezüglich der dekorativen Einrichtung geboten war. Komplizierte Dekorationswechsel verlegte man, wenn möglich, ans Ende eines Aktes[1]. —

Wie oft der Vorhang in Schröders Hamletbearbeitungen in Anwendung kam, ist eine Frage, auf die sich eine klare Antwort nur schwer geben läßt. Der den ersten Berliner Hamlet-Aufführungen zugrunde gelegte Text von 1777 weist sechs Akte auf; diese Einteilung hätte also, falls jeder Akt in ein Aufziehen und Herunterlassen des Vorhangs eingeschlossen wäre, ein sechsmaliges Aufziehen und sechsmaliges Herunterlassen des Vorhangs zur Folge gehabt. Irgendwelche szenischen Anweisungen für den Gebrauch des Vorhangs hat Schröder nicht gegeben; seine szenischen Bemerkungen an den Aktschlüssen beziehen sich ausschließlich auf die Handlung[2].

Für das Fallen des Vorhangs am Schlusse des IV. Aufzuges, als Hamlet den Oldenholm fortschleppt, ist uns in einer Bemerkung im Theaterjournal für Deutschland (1778, 5. Stück, S. 55) eine zufällige Bemerkung erhalten; es heißt dort: „Durch Unvorsichtigkeit des Theatermeisters ging zu Ende des IV. Aufzuges, als Hamlet den Oldenholm wegschleppen will, der Vorhang zu früh herunter, und Brockmann konnte seine letzte Rede nicht sagen." Vermutlich ist auch am Schlusse der übrigen Akte der Vorhang heruntergelassen worden.

In der Benennung des Wortes „Aufzug" für „Akt", der seinerseits wiederum in „Auftritte" — nicht „Szenen" — eingeteilt wird, darf man ohne weiteres auch nicht eine Erklärung für die Anwendung des Vorhanges suchen; Adelung schreibt 1793 in der zweiten Auflage seines Wörterbuches über den Aufzug: „Eine Benennung, welche von dem Aufziehen des Vorhanges, welches gemeiniglich, obgleich nicht alle Mahl, bey dem Anfange eines solchenHauptttheiles zu geschehen pflegt, hergenommen ist"[3]. Solche Aussagen geben Zweifel an dem regelmäßigen Gebrauche des Vorhangs am Aktschlusse; in den meisten Fällen scheint er jedoch den Aktanfang und Aktschluß gekennzeichnet zu

[1]) Dies betrifft besonders die allegorischen Ballette, bei denen der meiste Aufwand an Dekorationen gemacht wurde. Diese erforderten die Anwendung des Vorhangs zwischen den einzelnen Akten, da nur dann ungehindert die verhältnismäßig schwierigen Aufbauten von Ruhmestempeln in Lorbeerhainen, Felsengipfeln mit Opferaltären usw. bewerkstelligt werden konnten. S. Besprechung im Berl. Litt. Wochenbl. 1776, II, S. 303.

[2]) „Geht ab." „Sie gehen ab." Eine Spielanweisung am Ende des V. Aktes erübrigt sich durch die Worte des Königs: „Wir wollen ihm folgen."

[3]) S. Petersen, S. 141.

haben. Diese Mutmaßung wird bekräftigt durch die Aussage des Marmontelschen Übersetzers, Professor Schirach in Helmstedt. Dieser gibt 1766 zu einer von Marmontel erwähnten Forderung, „daß man den Vorhang beim Schlusse eines jeden Aktes fallen lasse", die Notiz: „ein Vortheil, den man in Deutschland schon lange genießt" [1]).

Zwischen den einzelnen Szenen innerhalb eines Aktes wurde — selbst wenn diese eine Veränderung des Schauplatzes erforderlich machten — der Vorhang, wie schon erwähnt, nicht heruntergelassen; und noch im Jahre 1788 schein der Gebrauch, den Vorhang nur am Schlusse und Anfang eines Aktes in Anwendung zu bringen, in Berlin aufrechterhalten zu sein [2]). —

Der Vorhang, den uns Chodowieckis beide Hamlet-Illustrationen in der Litteratur- und Theaterzeitung 1778 veranschaulichen, ist kein Theatervorhang im eigentlichen Sinne. Das seitliche Raffen der geteilten Gardine, wie es heute an einigen Bühnen im Gebrauche ist, kannte man damals noch nicht. Der Vorhang wurde aufgezogen und rollte sich nach oben auf. Wahrscheinlich wurde auch im Döbbelin-Theater die Gardine „durch Gewichte gezogen" [3]), diese Einrichtung bestand auch in dem neuerbauten Königlichen Komödienhause auf dem Gendarmenmarkte [4]).

Der Vorhang war an fast allen Theatern mit allegorischen Figuren, Inschriften und sonstigen Verzierungen mehr oder minder geschmackvoll bemalt [5]). Auf Döbbelins Gardine prangten z. B. die Worte: „Hic otium prodest" [6]).

---

[1]) Vgl. Zickel, S. 40. — Zickel selbst kommt zu keinem sicheren Ergebnis: „Regelmäßig am Aktschlusse fiel er gewiß nicht" (S. 44).

[2]) § 12 der für das Kgl. Nationaltheater in Berlin 1788 aufgestellten Gesetze lautet: Kein Schauspieler, nur der Wöchner allein, darf hinführo das Zeichen oder den Befehl zum Aufziehen des Vorhangs, und also zum Anfange eines Stücks oder eines Aktes geben . . . (Wöchner = der für eine Woche die allgemeine Aufsicht führende Schauspieler, ein Amt, das alle Schauspieler der Reihe nach übernehmen mußten).

[3]) Über das Aufziehen des Vorhangs mittels Gewichten s. Herloßsohn-Markgraff, I, S. 170, u. IV, S. 53. Döbber beschreibt das Aufziehen des Vorhangs am Lauchstädter Theater folgendermaßen: „Beim Aufziehen dient ein Mann als Gegengewicht. Er steigt auf einer Leiter bis zur Soffitte hinauf, um auf einem kleinen Schlitten herabzufahren und so gleichzeitig die Gardine hinaufzureißen." S. 133.

[4]) Goth. Theat.-Kalender 1777, S. 49.

[5]) S. u. a. die Beschreibung des Brünner Vorhangs im Goth. Theat.-Kalender 1787, S. 112 ff., des Hamburger Vorhangs in der Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, II, S. 295—296, Hannovers: i. d. Annal. d. Theaters I, 1788, S. 53, Berlins: Annalen 1792, 10. Heft, S. 68, Charlottenburgs: 1790, 8. Heft, S. 15 ff. — S. auch Goth. Th.-Kal. 1800, S. 11.

[6]) Müller, Abschied, S. 117.

Als Theatervorhang, der den Zweck hatte, vor Anfang des Stückes und zwischen den einzelnen Akten die Bühne den Augen des Zuschauers zu entziehen, können diese beiden auf den großen Kupfern dargestellten Vorhänge aus den obengenannten Gründen nicht angesehen werden. Wir haben es hier mit einem anderen, damals sehr gebräuchlichen Bühnenrequisit zu tun: mit der Darstellung der Proszeniumsdraperie, also der Verkleidung des inneren Bühnenrahmens, der Avantszene[1]).

Diese Proszeniumsdraperien, auch Manteau d'Arlequin genannt, die erst nach aufgezogenem Vorhange sichtbar wurden, waren gegen Ende des 18. und auch noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf allen Bühnen üblich. Louis Schneider bezeichnet sie als ein Überbleibsel jener Zeit, da die ganze Bühne nur mit Vorhängen drapiert war[2]); sie stellten meistens den aufgezogenen, gerafften oder zurückgeschlagenen Vorhang dar. Schneider sagt über diese Art der Dekorationen: „Dicht hinter dem Proscenium ist eine Draperie nothwendig, um den Rahmen der Bühne nicht in zu einförmigem Viereck erscheinen zu lassen, und es ist gut, wenn die feststehende Draperie den aufgerollten oder zurückgeschlagenen Vorhang andeutet . . ." [3])

Eine ähnliche Erklärung gibt Schneider in Bd. I, S. 193, des Herloßsohn-Markgraffschen Theaterlexikons; es heißt dort: „Fast alle europäische Theater haben die erste Coulisse hinter dem Vorhange zusammen mit der Soffitte in Form einer Drapperie, welche den nun aufgezogenen oder zurückgeschlagenen Vorhang andeuten soll. Diese Drapperie heißt auf dem franz. Theater Manteau d'Arlequin und dient eigentlich dazu, die Decoration der Bühne dem Auge des Zuschauers zu entfernen" [4]).

---

[1]) Derjenige Teil der Bühne, „welcher sich zwischen den Prosceniumswänden und der ersten Coulisse befindet, und durch die Rampen und den Souffleurkasten vom Orchester geschieden ist". Vgl. Herloßsohn-Markgraff, I, S. 192.

[2]) Vgl. Herloßsohn-Markgraff, III, S. 64.

[3]) A. a. O. S. 65.

[4]) Schon auf einigen Stichen Jacques Callots sehen wir den Manteau d'Arlequin in anschaulicher Weise dargestellt, so u. a. auf Nr. 630 Suite: La Tragédie de Soliman joué à Florence, sur le théâtre du Palais ducal pendant le carnaval de 1616; desgl. auf Nr. 500: Entrée de son Altesse à pied, und Nr. 501: Combat à la barrière. (Die Nummern sind aus dem Verzeichnis von Edouard Meaume, Recherche sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, Paris 1860, ein ähnliches Verzeichnis, wie es Engelmann über Chodowiecki aufgestellt hat.)

Diese aus rein ästhetischen Gründen angebrachte Theaterverzierung haben wir also in Chodowieckis geraffter Stoffdrapierung zu suchen. Damit erübrigt sich eine dritte und letzte Erklärung, nämlich eine idealisierte Wiedergabe von Zimmersoffitten darin sehen zu wollen, die auf dem damaligen Theater ebenfalls aus künstlichen Draperien bestanden[1]).

Durch Verwendung dieses Bühnencharakteristikums auf seinen Bildern hat Chodowiecki diese nicht allein besonders nachdrücklich zu Bühnenbildern gestempelt, er hat zugleich seinem bildkünstlerischen Bedürfnis Rechnung getragen, indem er die obere Leere des Bildes, die durch das Format bedingt war, auf geschickteste Weise verkürzte und ausfüllte. Ein Hochformat ist für ein darzustellendes Bühnenbild eine von vornherein ungünstige Gestaltungsanlage; der Künstler konnte nur einen Bühnenausschnitt, nicht aber die ganze Bühnenansicht bringen und hatte außerdem den Nachteil, fast die ganze obere Hälfte des Bildes in trostloser Leere und kahler Nüchternheit zu sehen. Durch Anbringung einer sinngemäßen Ausschmückung in Gestalt einer Vorhangsdraperie wußte er die gegebene Raumdisposition geschickt auszufüllen, indem er zugleich die malerische Wirkung der Bilder erhöhte.

Auf seinen späteren Werken — auch solchen, die mit dem Theater nichts zu tun haben — hat der Meister vorhangartige Verzierungen des öfteren in Anwendung gebracht. Sie haben mit dem oben geschilderten Manteau d'Arlequin oft unzweifelhafte Ähnlichkeit; meistens schmücken sie die mit hohlem theatralischen Pathos dargestellten allegorischen Bilder. Bei einem Werke, wie den Mémoires des Refugiés[2]) ist die den oberen Teil des Bildes ausfüllende Stoffdraperie als merklich im Vordergrunde der dargestellten Geschehnisse zu denken; sie bildet, losgelöst von dem Ganzen, gewissermaßen einen Rahmen zur oberen Seite des Bildes und erfüllt so denselben Zweck, der dem Manteau d'Arlequin für das Bühnenbild zugedacht war. Nur so betrachtet, wird die in schwere Falten gelegte Stoffmasse unserem Auge erträglich und verliert etwas von ihrer für die darunterstehende Menge bedrohlich lastenden Schwere, da sie dann nicht über, sondern vor dem Schauplatz der dargestellten Begebenheit hängt.

Einen schwachen Anklang an theatralische Darstellung gibt uns das

---

[1]) Herloßsohn-Marggraff, III, S. 64.

[2]) E. 460, Blatt zu Ermans Mémoires des refugiés, reprod. in Kämmerer, S. 56, entstanden 1782. Das Bild ist in seiner ganzen Anlage zu den schwächeren Werken des Meisters zu rechnen.

dritte Blatt zu Voltaires Schriften[1]). Die Komposition, die sonst nichts Bühnenmäßiges aufweist, zeigt auf der oberen Hälfte des Bildes eine geraffte Stoffmasse, die quer über das Blatt von einer Säule zur anderen geleitet ist. Im übrigen finden wir auf Chodowieckis zahlreichen Dramen-Illustrationen gleichartige oder ähnliche Verzierungen nirgends wieder. Die nicht-theatralischen Werke, die dekorationsartig angebrachte Stoffdraperien aufweisen, fallen alle in die achtziger Jahre, einer Periode, in der Chodowiecki das Theater nur äußerst selten, in einigen Jahren anscheinend überhaupt nicht besuchte[2]). Eine direkte Beeinflussung durch das Theater ist also kaum anzunehmen; die Anregung, sich dieser Verzierung wiederholt zu bedienen, verdankt er vielmehr dem allgemeinen Geschmacke seiner Zeit, der an solchem Beiwerk Gefallen fand. Nur die beiden erstgenannten Hamletkupfer zeigen, wie bereits erwähnt, theatralische Tendenz; die vorhangartige Verzierung kam dem Geschmacke der Zeit entgegen und trug andererseits dazu bei, das dargestellte Ereignis noch nachdrücklicher zu einem Bühnenvorgange zu stempeln. Bei den nicht-theatralischen Werken, welche eine vorhangartige Dekoration aufweisen, ist allein der Zeitgeschmack ausschlaggebend gewesen, eine Beeinflussung durch die Hamletkupfer oder durch das Theater überhaupt ist kaum anzunehmen.

Vorhangartige Verzierungen finden wir u. a. auf dem Titelkupfer zu Salzmanns Carl v. Carlsberg[3]), auf dem Titelblatte zum Almanac de Goettingue pour l'année 1781[4]), dem Titelkupfer zu De La Vaux Grammaire[5]), auf einem Blatte zu „Kleins Leben großer Deutschen" (zu Kamas Leben)[6]), auf der Titelvignette zu „Antiochus und Stratonice", Romanze[7]). Der auf den genannten Kupfern dargestellte Vorhang erweist sich als ein Produkt des herrschenden Klassizismus, der zu Zeiten auch von dem sonst eigene Wege wandelnden Chodowiecki den schuldigen Tribut forderte, einen Tribut, welcher ihm von den übrigen Künstlern des 18. Jahrhunderts willig gezahlt wurde.

Einen **wirklichen Theatervorhang** und dazu das ganze Pro-

[1]) Zu Zayre, Akt V, Szene 9, E. 380 Nr. 3, entstanden 1781.

[2]) Vgl. das Tagebuch.

[3]) E. 536, entstanden 1785.

[4]) E. 358, Saturnus zieht nach rechts einen Vorhang weg; entstanden 1780.

[5]) E. 531, geraffter Vorhang; entstanden 1784.

[6]) E. 576, zurückgebundener Vorhang, der das Heiligtum der Diana abgeschlossen hatte; entstanden 1787.

[7]) E. 581, Gotters Gedichte, I. Bd., Gotha 1787. Rechts geraffter Vorhang; entstanden 1787.

szenium, Orchester, Kronleuchter und Publikum hat Chodowiecki, soweit bekannt, nur ein einziges Mal gezeichnet[1]); dieses Blatt, welches sich in Privatbesitz befindet[2]), beschreibt v. Oettingen[3]) als eine Tuschzeichnung in Größe 11,6 : 7,5 cm; auf dem gesenkten Vorhange liest man die Worte: „L'Enfant Prodigue Comédie de Monsieur de Voltaire. Berlin 1753." Wir haben das Blatt bereits weiter oben eingehend beschrieben.

Schließlich müssen wir noch des Vorhangs Erwähnung tun, der auf dem kleinen Hamletkupfer (Bild 7) vor der Hinterbühne heruntergelassen ist. Er kommt für die Berliner Theatergeschichte jedoch nicht in Betracht; wir werden bei der Untersuchung der Dekorationen noch darauf zurückkommen.

4. Beleuchtung.

Wenn wir die Beleuchtungsfrage auf Chodowieckis Hamletkupfern des näheren untersuchen, so ergibt sich auf den ersten Blick, daß unser Meister optische Wirkungen dargestellt hat, die den bescheidenen Lichtverhältnissen der Döbbelin-Bühne nicht entsprachen. Er hat sich, streng genommen, überhaupt auf diesem Gebiete vollständig von dem Vorbilde, das ihm die Bühne bot, freigemacht. Wir können das besonders auf den kleinen Kalenderkupfern und zwar auf denjenigen Bildern beobachten, deren dargestellte Szene im geschlossenen Raume spielt. Auf allen diesen Bildern fällt eine kegelförmige Lichtflut, als deren Quelle eine dem Beschauer unsichtbare Fensterwand anzusehen ist, quer durch den Raum, während ein Schlagschatten, der auf der unserem Auge gegenüberliegenden Wand ruht, diese Lichtflut in diagonaler Linie nach oben verkürzt. Berücksichtigen wir die einfachen Mittel, mit denen die Bühnenbeleuchtung im 18. Jahrhundert ausgeführt wurde, und die Art und Weise, wie diese auf der Bühne verteilt wurde, so muß die Möglichkeit einer derartigen optischen Wirkung von vornherein zurückgewiesen werden.

Es war allein die Oper, die sich eines gewissen verschwenderischen Aufwands an Talglichtern und Öllampen befleißigte. Bei Döbbelin, der Rücksicht auf seine Kasse zu nehmen hatte, mußte jegliche Pracht-

[1]) Das winzige Bildchen „Einbildung" zu Erasmus' „Lob der Narrheit", Berlin u. Leipzig 1781 (E. 371), mag hier noch erwähnt werden. Es zeigt einen Zuschauerraum, in dem ein Mann sitzt, der den gesenkten Vorhang anstarrt. Theatergeschichtlich ist das Bild von keiner Bedeutung.

[2]) Im Besitze von Frau M. Stechow, Berlin.

[3]) v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 262, Anmerkg. zu S. 38.

entfaltung immer in bescheidenen Grenzen bleiben; nur bei Pantomimen und Balletten, bei denen die Ausstattung der ausschlaggebende Faktor für den Erfolg und die Beliebtheit beim Publikum war, wurde für Beleuchtung und Dekorationen etwas mehr als gewöhnlich angewendet[1]); transparent am Hinterprospekt erscheinende Wolkenschlösser, Inschriften u. dgl. galten als besondere Lichteffekte.

Wofern es sich nicht, wie gesagt, um Ausstattungsstücke handelte, mußten die hinter den Kulissen angebrachten Talglampen oder Kerzen, die Rampenbeleuchtung und das Licht, welches der in der Mitte des Theaters hängende Kronleuchter auf die Bühne warf, für die Beleuchtung der Bühne ausreichen. Der Zuschauerraum wurde außerdem noch durch an den Logen angebrachte Kerzen erhellt. Auf Soffittenlicht mußte man wegen der Umständlichkeit der Bedienung, welche dieses Beleuchtungsmaterial erforderte, verzichten; bei den meisten Bühnen hing aber ein Kronleuchter von der Mitte herab[2]), den man zwischen den Akten herunter ließ, um die Lichter oder Öllampen zu putzen. Es ist anzunehmen, daß auch die Döbbelin-Bühne einen solchen Bühnenkronleuchter besaß; wir finden ihn jedoch nirgends erwähnt.

Für die Beleuchtung des Döbbelin-Theaters scheinen vorzugsweise Kerzen benutzt worden zu sein, wie auch an der Hamburger Bühne, wo ebenfalls Kerzenbeleuchtung im Gebrauch war[3]). Der Zuschauerraum wurde bestimmt damit erleuchtet; das Berliner Theater-Journal für das Jahr 1782 schreibt auf S. 80: „Hr. Döbbelin gab uns heute auffallende Beweise seiner Sparsamkeit: ein paar Lichter mehr, glauben wir indessen, würde ihn nicht ruiniren, und wir raten ihm daher, bei so langen Stükken, wie Johan von Schwaben, in den Logen neue

---

[1]) Vgl. die Rezensionen im Berl. Theat.-Journ. fürs Jahr 1782; Berl. litter. Wochenbl. 1776.

[2]) Petersen, S. 200. Vgl. Kupfer 6 zu einer Vorstellung des „Bewußtsein" a. d. Mannheimer Bühne. Goth. Theat.-Kal. 1788.

[3]) Eine Anekdote besagt, daß ein Schauspieler während einer Vorstellung ein Licht aus der Kulisse geholt habe. Auch gelegentlich einer Lear-Aufführung in Hamburg wird Kerzenbeleuchtung erwähnt: Schröder, der die Titelrolle verkörperte, machte vor dem Fluch über Goneril eine längere Pause, als ob er sich erst sammeln müßte. Auf das begeisterte Lob seiner Freunde, die hingerissen waren von dieser neuen Feinheit seines Spiels, erwiderte Schröder ehrlich: „Diessmal war nur Geistesgegenwart die Ursache der Pause. Ich sah die Kulisse von einer Kerze entzündet, und der Theatermeister stand ruhig darunter, er bemerkte nichts. In der Pause rief ich ihm zu: ‚Esel, siehst Du denn nicht die umgefallene Kerze'." G. Frhr. v. Vincke, Shakespeare u. Schröder, Shak.-Jahrb. XI, S. 17.

Lichter aufstekken zu lassen, damit nicht ängstliche Dunkelheit im Hause hersche, und der Zuschauer beim Hinausgehn nicht im Finstern tappe."

Nicht an allen Theatern mußte Kerzenlicht die Beleuchtung des Bühnen- und Zuschauerraums abgeben. Einer Bemerkung des Schauspielers Christ zufolge gab es z. B. in Leipzig schon 1774 Lampen als Rampenbeleuchtung; Christ spricht davon, daß er während einer Vorstellung „an die Lampen vortrat" [1]). — In Gotha hatte man im Jahre 1794 noch die altertümlichen Öllampen, die je zwei übereinander in hölzernem Rahmen hinter den Seitenkulissen angebracht waren [2]). — Auch die bis 1802 benutzte Bühne des Rheinsberger Schlosses wurde mit offen brennenden Öllampen beleuchtet; diese Lampen, deren einige im Rheinsberger Schlosse aufbewahrt sind, und die ich mir dort habe zeigen lassen, haben an der einen Seite einen kastenartigen Behälter, der das Öl enthält, oben eine Öse zum Aufhängen; durch eine horizontal laufende Verbindungsröhre gelangt das Öl in die einen Docht enthaltende vertikale Röhre, an der eine Schraube zum Regulieren der Flamme angebracht ist. —

Zylinderlampen wurden im Jahre 1783 von Argand erfunden, aber erst nach geraumer Zeit auf den Berliner Bühnen eingeführt. —

Chodowiecki ging bei der Behandlung des Lichts und des Schattens auch auf den Hamletkupfern den sicheren Weg der Erfahrung, die ihn das eingehendste Studium seiner eigenen häuslichen Umgebung gelehrt hatte. Seine Meisterschöpfungen sind bekanntermaßen Interieurbildchen, die uns das mit liebevollster Sorgfalt beobachtete bürgerliche Alltagsleben vor Augen führen. Die Lichtwirkungen, die er hierbei zu berücksichtigen hatte, waren im wesentlichen einfache und wiederholen sich auf den meisten dieser Werke. Das Licht strömt — sofern es sich um Tagesbilder handelt — durch ein rechts oder links (sehr selten im Hintergrunde) gedachtes Fenster herein und bestrahlt die dargestellten Figuren. Die Fensteröffnungen damaliger Zeit waren meistens mit Gardinen geschmückt, die oben in der Mitte zusammenschlossen und nach unten hin an zwei hölzernen Knaufen oder durch eine Schnur oder Band — wie auch heute noch vielfach üblich — zurückgegriffen wurden; die Knaufe wiederum waren je einer rechts und links in Höhe des Fensterbrettes angebracht [3]).

---

1) Christ, S. 67.

2) Ein Kupfer im Gothaer Theaterkalender 1794 gibt ein sehr anschauliches Bild dieser Bühnenbeleuchtung.

3) Solche Anordnung damaliger Gardinen s. u. a. auf C. 355 Nr. 6 (Blatt zu Occupations des Dames), reprod. in v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 119;

Das volle Eindringen des Lichtes wurde dadurch bedeutend gehindert, und je nachdem, wie weit diese Fenstervorhänge zurückgerafft wurden, warfen sie einen Schatten auf die Wand, in der Form, wie wir auf den Hamlet-Kalenderkupfern (Nr. 6, 7, 8, 9, 10 und 12) gewahren.

In klarster Anschaulichkeit sehen wir diese Lichtwirkung auf Chodowieckis Blatt: Friedrich Wilhelm II. im Kreise seiner Familie[1]), sowie auf einer Illustration zu Philippine Engelhard's Gedichten[2]). Bei beiden Bildern ist links das Fenster sichtbar, durch welches das Licht hereinströmt; die schweren, dunklen Portieren im Kabinett der königlichen Familie werfen einen tiefen Schatten auf die Wand; eine Gruppe von zwölf Personen ist mit großem Geschick so angeordnet, daß alle in der Mitte des Zimmers, im Bannkreise des Lichts, Platz gefunden haben und gleichsam wie von einem Scheinwerfer bestrahlt erscheinen. —

Auf Chodowieckis Hamletkupfern ist die Lichtquelle nirgends ersichtlich; wir haben uns — wie schon erwähnt — rechts oder links, je nachdem, ein Fenster zu denken. Hätte Chodowiecki die Fenster sichtbar dargestellt, so wäre damit auch alle Illusion des Bühnenmäßigen verloren gewesen. Fensteröffnungen, durch die noch dazu Licht hereinströmte, gab es auf der Bühne des 18. Jahrhunderts noch nicht[3]); man kannte ja überhaupt noch keine geschlossenen Zimmerdekorationen, die eine derartige Konstruktion ermöglicht hätten. Die imaginäre Lichtquelle auf Chodowieckis Szenenbildern kann nur bei flüchtigem Beschauen die Illusion aufrechterhalten, als hätten wir es hier mit Theaterbeleuchtung zu tun; sobald wir uns sagen, daß das nur von einer Seite kommende Licht auf damaliger Bühne noch unbekannt war, fällt auch diese Täuschung fort. Darin lag ja das Unkünstlerische und Unvollkommene der Bühnenbeleuchtung des 18. Jahrhunderts, daß das Licht von vier Seiten kam und meistens ungeschwächt seine Strahlen aussandte: aus den Kulissen seitlich rechts und links, von den Rampen und aus der Höhe vom Kronleuchter. Die Primitivität des Beleuchtungsmaterials ließ zudem kein willkürliches Aus- und Einschalten des Lichtes

E. 357 Nr. 4 (Der Kupferstich Liebhaber), reprod. in v. Oettingen, S 152; E. 132a (Blatt zu Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker"); E. 420 (zu Philippine Engelhard's Gedichten), reprod. in Kämmerer S. 49; desgl. auch E. 183 Nr. 2, E. 182 Nr. 3, 7, 11, 12 u. versch. andere.

[1]) E. 832, reprod. in Ferd. Meyer, „Chodowiecki", S. 100; desgl. in Kämmerer, S. 74, u. v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 214.

[2]) E. 420, reprod. in Kämmerer S. 49.

[3]) Es gab allenfalls auf Kulissen gemalte Fenster, diese kommen für unsere Untersuchungen jedoch nicht in Betracht.

zu; bei Öllampenbeleuchtung konnte man durch Drehung der Lampen, die hinter den Kulissen angebracht waren, eine mäßige Verdunkelung der Szene erzielen[1]). Bei Kerzenbeleuchtung mußten dieselben ausgelöscht und nach Bedarf wieder angezündet werden; Rampenlicht und Kronleuchter ließen sich aber nicht verändern. Ein derartig zerstreutes Licht wirkte vor allem unnatürlich bei plastischen Gegenständen, da es nirgends einen Schatten aufkommen läßt. Dies war auch einer der Gründe, weshalb bei der damaligen Bühnendekoration möglichst wenig en relief angebracht wurde, sondern plastische Figuren, wie Säulen usw., gleich mit der Verteilung von Licht und Schatten gemalt wurden.

Daß Chodowieckis künstlerisches Empfinden die Wiedergabe einer solchen unnatürlichen Lichtwirkung ablehnte, ist durchaus verständlich. Warum sollte er Unzulänglichkeiten kopieren, wo ihm in der Wahl des künstlerischen Ausdrucksmittels keine Beschränkung auferlegt war? Die wahrheitsgetreue Nachahmung dessen, was ihm die Bühne bot, wandte er nur insoweit an, als es die gute Bildwirkung nicht störte. Wenn er das Unnatürliche hinter sich lassen wollte, so mußte er also vor allem auf diesem Gebiete alles Bühnenmäßige ganz umgehen. Er tat es mit weiser Einsicht, indem er anstatt dessen den sicheren Weg der Erfahrung wählte, den er bei der Ausführung zahlreicher anderer Kompositionen als richtig erprobt hatte[2]).

Es fehlte Chodowiecki überdies nicht an anschaulichen Vorbildern, die jedenfalls auch mitbestimmend bei der Ausführung seiner Kupfer gewirkt haben. So war ihm in dem Zeichner G. M. Kraus ein Vorgänger erwachsen, der seit der Gründung des Gothaer Theaterkalenders 1775 diesen mit Szenenbildern schmückte. Diese Kupfer, die Chodowiecki jedenfalls bekannt waren, bilden keinen geschlossenen Zyklus aus nur einem Drama, sondern sind Einzelblätter; die Namen der dargestellten Schauspieler mit Angabe ihrer Rolle sind unter jedem Bilde vermerkt. Hinsichtlich der Beleuchtung ist ebenso wie bei Chodowiecki theatralische Treue nicht gewahrt; auf den Interieurkupfern von Kraus findet sich der große Schlagschatten, der schräg durch die Tiefe des Raumes fällt, in eben derselben Weise wie auf Chodowieckis Hamlet-

---

[1]) Vgl. Döbber, S. 134.

[2]) Die Zahl solcher Kompositionen unseres Meisters, welche die gleiche Fensterlichtwirkung wie auf den Hamletkupfern aufweisen, bei denen die Lichtquelle aber nicht direkt ersichtlich, wohl aber zu bestimmen wäre, ist groß; ich verweise u. a. auf: Illustration zu Basedow's Agathokrator, Leipzig 1771, E. 71, reprod. in Kämmerer, S. 25; zu Sebaldus Nothanker, E. 92—96 usw.

kupfern. Eine Abweichung von der durchgängig üblichen Behandlung des Lichtes und Schattens weist allein das zuerst erschienene größere Kupfer in der Litteratur- und Theaterzeitung mit der Unterschrift „Seht Ihr denn nichts hier?“ (Szene im Kabinett der Königin) auf: ein breiter Schlagschatten fällt auch von vorn über die Bühne und streift den Rock der Königin, der halb davon getroffen wird. Hier wäre man noch am meisten geneigt, auf Rückwirkung von Kulissenlicht zu schließen, wenn man sich vorstellt, daß die Königin ziemlich dicht an der vordersten Kulisse steht, so daß sie zur Hälfte von dem grellen Lichte der dahinter angebrachten Kerzen, zur Hälfte von dem Schatten, den die Kulissenwand wirft, getroffen wird. Eine Rekonstruktion meinerseits mit Pappe und dahinter angebrachten Lichten, unter Aufstellung von Puppen genau nach Chodowieckis Vorbild ergab allerdings einen Schattenwurf auf dem Kleide der Königin und einen Schatten von Hamlets Figur, genau in derselben Weise, wie uns das Kupfer zeigt. Trotzdem möchten wir aber den von Chodowiecki gegebenen Beleuchtungseffekt nicht als Bühnenbeleuchtung angesehen wissen. Schon der Umstand, daß Chodowiecki die Wirkung des Rampenlichtes, das einen solch tiefen Schatten im Vordergrunde der Bühne gar nicht hätte aufkommen lassen, völlig außer acht läßt, beweist, daß er die Wirkung des Bühnenlichtes beim Entwurfe dieses Bildes nicht berücksichtigte. Vielmehr wird es sich auch hier wieder um das — diesmal rechts — gedachte Fenster handeln[1]).

Es bleibt uns noch ein Wort über die Beleuchtung auf dem großen Mausfallenkupfer zu sagen. Wir haben es hier mit einer Abendszene zu tun, die im erleuchteten Saale stattfand[2]). Hier fällt das Licht von oben und erfüllt zerstreut den Raum. Der Bühnenkronleuchter konnte in diesem Falle gute Dienste tun.

Wodurch die festliche Beleuchtung auf Chodowieckis Darstellung erzeugt wurde, darüber läßt uns der Meister auch hier wiederum im unklaren. Auf seinen nicht-theatralischen Abendbildern gibt Chodowiecki die Interieurbeleuchtung fast stets sichtbar an, so u. a. auf einem Blatte zu Johann Bunkels Leben[3]), das uns einen Kronleuchter mit brennen-

[1]) Vgl. hier die Zeichnung aus dem Tagebuche der Danziger Reise 1773: Chodowiecki zeichnet Frau Gerdes (reprod. in Kämmerer, S. 34), die ganz denselben Schattenwurf aufweist.

[2]) „Ein Saal, zum Schauspiele eingerichtet,“ schreibt Schröder vor.

[3]) Leben Bemerkungen und Meinungen Johann Bunkels rc. Aus dem engländischen (des R. von Spieren) übersetzt. Vier Theile. Berlin, bey Friedr. Nicolai 1778 (E. 230). Desgl. auch E. 183 Nr. 2; E. 231 Nr. 1; E. 211; E. 256 Nr. 11 und 12.

den Kerzen zeigt[1]); oder die Kerzen stehen auf dem Tische[2]) oder sind in Wandarmen aufgesteckt[3]). Öllampen, wie sie Daniel Berger auf einigen Stichen darstellt[4]), bringt Chodowiecki niemals sichtbar in Anwendung.

Daß Chodowiecki auf den Hamletkompositionen die sichtbare Darstellung der Lichtquelle vermied, geschah jedenfalls aus dem Bestreben heraus, die versteckt angebrachte Bühnenbeleuchtung dem Auge des Beschauers zu entziehen.

5. Dekoration.

Das Bestreben mancher modernen Bühne, sich möglichster Vereinfachung in bezug auf dekorative Ausgestaltung des Bühnenraumes zu befleißigen, war im Schauspiel des 18. Jahrhunderts zwingende Notwendigkeit.

Die Wandertruppen, welche um die Mitte des Jahrhunderts die ausschließlichen Vertreter der berufsmäßig ausgeübten Schauspielkunst waren, konnten auf ihren Wagen und Karren nur das nötigste Gepäck mit sich führen[5]), und als die deutsche Schauspielkunst endlich feste Wohnsitze anfschlug, wurde diese Einfachheit bezüglich des Dekorationswesens zunächst beibehalten.

Eine lobende Erwähnung der Döbbelinschen Dekorationen aus der Zeit, da sich die Truppe noch auf der Wanderschaft befand, findet sich in einem Schreiben an einen Freund in Königsberg; daselbst heißt es[6]): „Die Verzierungen sind schön, jedesmahl mit Einsicht gewählet, und mannigfaltiger, als man sie bey einer herumreisenden Truppe verlangen kann. Sie sind von einem guten Künstler gemahlt, und vergnügen das

---

[1]) Wie die damaligen Kronleuchter beschaffen waren, zeigen in anschaulicher Weise Johann Wilhelm Meils Kronleuchterzeichnungen bzw. Stiche.

[2]) S. E. 355 Nr. 5 und 12 (Blätter Occupations des Dames in Almanac Généalogique pour l'an 1781 etc. À Berlin); E. 788, Vignette zu „Werthers Leiden", reprod. in v. Oettingen, S. 176; desgl. E. 172 Nr. 2 u. 5, E. 275, E. 279 Nr. 5 u. a. m.

[3]) Z. B. E. 279 Nr. 5 (Blatt zu dem Leben eines schlecht erzogenen Frauenzimmers.)

[4]) Vgl. Attention und Inattention, von Schubert del., von Berger sc.

[5]) S. Chodowieckis Kupfer für Lichtenberg's Vorschlag zu einem Orbis pictus (E. 401); desgl. Hogarths Stich: Strolling Actresses dressing in a Barn.

[6]) „Schreiben an einen Freund in Königsberg über die Döbbelinische Schauspielergesellschaft", Königsberg 1769, S. 10.

Auge weit mehr, als jene alte Lumpen, die Schuch von seinem Vater höchstlächerlichen Andenkens geerbet hat.“

Viel war es nicht, was an dekorativer Ausstattung verlangt wurde; „ein Prachtsaal, eine Straße, Wald, ein Dorf, etliche bürgerliche Zimmer, ein Kerker, etliche Hügel und Gebüsche — das war der Vorrath von Decorationen, womit man anständig auslangen konnte“ [1]).

Nachdem Döbbelin durch Ankauf des Theaters in der Behrenstraße zu Berlin festen Fuß gefaßt hatte, hielt er sich einen eigenen Dekorationsmaler [2]), der wohl in der Hauptsache für die Verzierungen in den Balletten zu sorgen hatte. Hierbei sparte Döbbelin nichts, „was zur Verschönerung, Glanz und Ehre seines Theaters etwas beytragen kann“ [3]). Im allgemeinen waren alle Dekorationen gemalt, nur selten wurden plastische Dekorationen, wie Bildsäulen u. dgl., verwendet [4]).

Das Fehlen des Vorhanges zwischen den einzelnen Szenen verlangte eine schnelle und einfache Verwandlungsmöglichkeit. Damit war es jedoch oft recht kläglich bestellt. Der seitliche Abschluß des Bühnenbildes, auch wenn dieses einen Innenraum darstellte, wurde vermittelst mehrerer Kulissenflügel gebildet; der Hintergrund bestand aus einer gemalten Leinwand, in der sich bei Zimmern, Sälen usw. eine Türöffnung befand, in welche dann die Tür leicht eingehängt wurde. Hinter den Kulissenflügeln war — wie im vorigen Abschnitt erwähnt — die Beleuchtung in Form von Kerzen oder Öllampen angebracht.

Im Jahre 1785 macht ein gewisser Freiherr von K. in einem Aufsatze „Ueber die deutsche Schaubühne“ [5]) folgende Vorschläge zur Ver-

[1]) Almanach fürs Theater 1811 von Iffland, S. 41.

[2]) Janson genannt; er mußte außerdem im Orchester das Violoncell spielen, s. Plümecke, Theatergeschichte, S. 316. Er verfertigte u. a. die Dekorationen für Babos „Otto von Wittelsbach“ (Erstaufführung zu Berlin 10. Mai 1782), die sehr mangelhaft und „nichts weniger denn täuschend“ ausgefallen sein sollen (s. Berl. Theat.-Journ., S. 305). Es handelte sich dabei um einige Rittersäle, deren einer (im I. Aufzuge) hinten mit einem freistehenden Bogengang abschließt, und einige Landschaftsdekorationen, wie Wald, freies Feld, Mauern und Tor von Wittelsbach.

[3]) Berl. Litt. Wochenbl. 1776, I, S. 61; desgl. II, S. 303. Jene von Janson verfertigten Ballettdekorationen litten oft an großer Stillosigkeit. S. Berl. Theat.-Journ., S. 539/40.

[4]) S. a. a. O. Über die Dekorationen im damaligen Berliner Opernhaus heißt es im Gothaer Theaterkalender 1777, S. 44: „Die Dekorationen selbst, bestehen größtentheils aus einfachen Gardinen, einigen Vorgrundstücken und Coulissen. Alles ist gemalt, und en relief wird wenig oder gar nichts daselbst gebraucht.“

[5]) In den Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, 1785, II, S. 40

besserung des Bühnenbildes und wagt es, lange bevor die Einführung folgte, die Anregung zu einer geschlossenen Zimmerdekoration zu geben: „Ich halte es für ein Vorurtheil, wenn man glaubt, die einzeln stehenden Coulissen wären für die Perspective und zu Vorstellung grösserer Entfernung vortheilhafter. Ein geschickter Maler wird ganze Seitenwände ebenso perspectivisch zu malen verstehen. Dazu kömmt noch, daß, wenn etwa durch schiefes Annageln auf den Rahmen, oder durch einen andern Umstand die Linien der Flügel nicht genau auf einander passen, der bessere Effect wegfällt. Sodann ist doch, auch bei der besten Bauart eines Theaters, nicht zu vermeiden, daß nicht wenigstens ein paar Seitenlogen zwischen die forderſten Coulissen hinsehen, dort die Lichter, Lichtputzer, die übrigen Schauspieler und Schauspielerinnen nebst deren Freunden, Mägden, Friseurs u.s.f. gewahr werden, und dadurch aus der Illusion gebracht werden sollten. Ich mögte daher anrathen, Versuche mit zwei ganzen Seitenwänden zu machen. Die Veränderungen des Theaters würden ohnstreitig schneller von Statten gehn, denn das Ganze würde auf einmal wie ein Vorhang heruntergelassen; aber bei der Beleuchtung könnten sich Schwierigkeiten äussern. Doch auch da wäre zu helfen, besonders wo die Scene ein Zimmer vorstellte."

Als erster durchbrach dann Ludwig Schröder die bisherige Tradition, indem er 1794 einen Versuch mit jener von Freiherrn v. K. vorgeschlagenen geschlossenen Zimmerdekoration wagte[1]). Doch blieb dies vorläufig noch ein vereinzelt dastehender Fall; man kehrte zu den gewohnten Kulissenflügeln zurück, trotz aller Mißstände, die damit verbunden waren.

Die Veränderung eines Szenenbildes, die — wie erwähnt — innerhalb des Aktes vor den Augen des Publikums vorgenommen wurde, vollzog sich folgendermaßen: man zog den Hinterprospekt in die Höhe und ließ einen neuen herunter, in welchen, wenn er eine Türöffnung

---

[1]) „Schröder in Hamburg brachte eine neue, sehr empfehlende Zimmerdekorirung zum Vorschein: ein Familienzimmer ohne Kouliſſen, welches Hinterwand, Seitenwände und Bodengebälke, als ein oblonges Viereck, wie aus einem Stücke geformt, und durch 3 Thüren den Aus- und Eingang öffnend, darstellt. Diese Dekoration ist nur in Stücken anwendbar, in welchen das Theater nicht geändert werden darf. Sie giebt den Vortheil, daß die an den Seiten des Parterre und in den, dem Theater nahesten Logen sich befindenden Zuschauer den täuschungswidrigen Durchblick durch getheilte Seitenwände entgehen, oder wie sich das oft trifft, eine Ecke der verschwundenen zum Garten gehörigen Seitenwand mit der Kouliſſe des Zimmers zugleich sehen, weil diese von jener nicht ganz verdeckt wird." (Schütze, S. 700.)

besaß, der Türflügel von Bühnenarbeitern herangetragen und eingehängt wurde[1]). Die Kulissen wurden wahrscheinlich auch bei Döbbelin „durch eine in der Mitte angebrachte Walze betrieben", „wie gewöhnlich bey kleinen Theatern"[2]).

Wie sich solch ein Dekorationswechsel am Döbbelin-Theater abspielte, davon gibt das Berliner Theaterjournal von 1782 auf S. 87 eine anschauliche Schilderung:

„Noch immer ist's auf hiesigem deutschen Theater mit dem Dekorationswesen gar erbärmlich bestelt. Fast keine Veränderung geht ohne die grösten Plakker vorbei. Gar närrisch ist's z. B. anzusehn, wenn aus Wald Zimmer werden sol, die eine Seite auch pflichtmässig Gehorsam leistet, die andere aber — kömt Zeit, kömt Rat denkt, und entweder bis Ende des Akts stehen bleibt, oder höchstens in fünf bis zehn Minuten fein langsam, und mitten im Agiren sich von dannen hebt. Sonderlich nimt sich's nicht übel aus, wenn verwandelt wird, und der Prospekt mit der Mittelthüre fallen sol: da kömt denn immer von einer Seite die Thüre gelaufen, hebt sich ein, und schlägt sich zu — das alles, ohne daß man nur eine Extremität der ehrlichen Leute, die sie tragen, zu Gesicht bekäme. So geht's denn auch mutatis mutandis mit dem Wegwandeln des Prospekts, und dem Ausheben und Wegtragen der Thüre, blos mit dem Unterschied, daß hierbei die Träger gesehn werden"[3]).

Es ist begreiflich, daß man darauf sann, die konstruktiven Veränderungen möglichst einfach zu gestalten; war der Schauplatz aufeinanderfolgender Szenen gleichartig, also spielten beispielsweise zwei Szenen nacheinander in Garten und Wald, so ließ man die Seitenflügel stehen und wechselte nur den Hinterprospekt; ebenso verfuhr man mit geschlossenen Räumen, Sälen oder dergleichen[4]). Wo der Text solche Erleichterungen nicht ermöglichte, stellte man auch wohl die Szenen daraufhin um; so bei einer Berliner Aufführung von Agnes Bernauerin im Jahre 1782: . . . „Auch ist im lezten Akt die Folge der Szenen ver-

---

[1]) Im Theaterjournal für 1782 heißt es auf S. 88: „Philipp sieht den Prospekt in die Luft gehen, und die Thüren wegtragen." — Über den Dekorationswechsel bei offener Szene außerdem auf S. 9 genannter Zeitschrift. — Vgl. auch Petersen, S. 163.

[2]) Goth. Theat.-Kalender 1777, S. 49. Diese Einrichtung bestand auch in dem Kgl. Komödienhause auf dem Gendarmenmarkte.

[3]) Auch auf S. 305, S. 270 wird das schlechte Funktionieren der technischen Einrichtungen beim Verändern der Dekorationen getadelt.

[4]) S. Petersen, S. 163.

ändert worden, um die Aufführung, in Rükſicht auf die Verwandlungen, auf hiesigem Theater zu erleichtern . . .[1])."

Auch Plümecke nahm in seiner für die Berliner Bühne berechneten „Räuber"-Bearbeitung eine Umstellung der Szenen im III. Akte vor.

Das Auswechseln der Prospekte verursachte entweder eine Verengung oder Erweiterung des Bühnenraumes, da der neue Prospekt entweder als Mittelgardine heruntergelassen wurde oder ein bereits erledigter Mittelprospekt hinaufgezogen und damit der Hinterprospekt sichtbar wurde. Letzteres hatte eine Erweiterung der Szene zur Folge, während durch das Herunterlassen eines zweiten Prospekts die Bühne in ihrer Tiefe verkürzt wurde und nunmehr nur noch die Vorderbühne in Betracht kam[2]).

Die Schrödersche Hamletbearbeitung von 1777 weist entgegen der häufig benutzten Tieck-Schlegelschen Übersetzung Umstellungen in der Szenenfolge auf, deren Ursache nur in einer Rücksicht auf möglichste Vereinfachung der Dekorationsveränderungen zu suchen ist[3]). Auch bezüglich der dekorativen Anforderungen schränkt Schröder sich auf das Äußerste ein: so verlangt er während des ganzen I. Aufzuges keinen Dekorationswechsel.

Der II. Aufzug erfordert ein Zimmer in Oldenholms Hause, wiederum die Terrasse aus dem I. Aufzuge und einen Kirchhof.

Der III. Aufzug spielt im Palast, wofür wiederum nur eine einzige Dekoration vonnöten ist.

Der IV. Aufzug erfordert einen Saal, zum Schauspiele eingerichtet, sowie das Kabinett der Königin.

Der V. spielt wiederum durchgehends im Palast.

Der VI. erfordert nochmals den Kirchhof und die Palastszenerie.

Mit Hilfe von nur sechs verschiedenen Dekorationen: Terrasse, Zimmer, Kirchhof, Palast, Saal für das kleine Schauspiel und Kabinett der Königin — konnte Schröders Hamlet aufgeführt werden. Das Bestreben, die dekorativen Anforderungen möglichst einzuschränken, findet sich ebenfalls in jener bereits erwähnten Szenenumstellung gelegentlich einer Berliner Aufführung von „Agnes Bernauerin". Durch die Um-

[1]) Berl. Theat.-Journ., S. 127. — Vgl. auch Winter u. Kilian, S. 40ff.

[2]) Petersen weist auf S. 164 darauf hin, daß diese szenischen Rücksichten auf den Aufbau der Dramen und die Zusammenstellung der Szenen um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Einfluß waren.

[3]) Siehe meinen Szenenvergleich im Anhange.

stellung der Szenen im letzten Akt ersparte man sich zwei Dekorationen völlig. Im Original ist für die erste Szene des VI. Aktes Rathaus vorgeschrieben, darauf Kerker, Nacht, dann Gerichtssaal, schließlich Saal, Nacht. Nach der Umstellung hatte man zuerst den dunklen Saal (5. Auftritt), dann den nächtlichen Kerker (2. Auftritt), dann das Innere des Rathauses, darauf den Gerichtssaal. Der nächtliche Saal und der nächtliche Kerker bildeten nur eine Dekoration; vielleicht hat auch Döbbelin, wie Schröder in einer Aufführung des „Götz" in Hamburg[1]), durch Herablassen einer einzigen Säule in der Mitte den Saal in einen Kerker verwandelt. Das Innere des Rathauses und der Gerichtssaal werden wiederum nur aus einer einzigen Dekoration bestanden haben.

Die Verwendung der Terrassendekoration, mit der das Hamletdrama seinen Anfang nimmt, hatte offenbar ihre Schwierigkeiten. Zu ihrem Aufbau konnte man sich vor Beginn der Vorstellung hinreichend Zeit lassen; ihren Abbau innerhalb des Aktes vermied Schröder; ja, er ließ dieselbe bis zum Ende des II. Aufzuges stehen und half sich, wo es unbedingt nötig war, durch Herablassen einer Mittelgardine.

Innerhalb des I. Aufzuges mußte er jedoch, mit Rücksicht auf die Raumerfordernis, auf Verwendung eines Mittelprospektes verzichten. Somit fand der Abschied des Laertes vom Königspaar unter freiem Himmel statt. Hätte Schröder durch Herablassen eines Mittelprospektes, der die Szene in ein Staatszimmer im Schlosse hätte verwandeln können[2]), die Bühne verkürzt, so wäre für die vielen Menschen nicht genügend Raum mehr geblieben. Die an den Abschied des Laertes sich unmittelbar anschließende Monologszene Hamlets[3]) („O, schmölze doch . . .") sowie die Erzählung Gustavs und Bernfields von der nächtlichen Erscheinung[4]) vollzogen sich ebenfalls auf der Terrasse unter freiem Himmel. — Hiermit schließt bei Schröder der I. Aufzug. —

Für die drei ersten Szenen des II. Aufzuges konnte man sich mit der Vorderbühne begnügen: ein Zimmer in Oldenholms Hause. Es genügte die Veränderung der vordersten Kulissenflügel und das Herunterlassen eines Zimmerprospektes, um ein Durchgangszimmer für

---

1) S. Winter, S. 36, 49. — S. auch Petersen, S. 168.
2) Vgl. Tieck-Schlegel I, 2.
3) Schröder I, 9; Tieck-Schlegel I, 2.
4) Schröder I, 10; Tieck-Schlegel I, 2.

die drei auftretenden Personen — Laertes, Ophelia und Oldenholm — zu schaffen.

Nach Aufziehen des Mittelprospektes und Umstellung der vordersten Kulissen kam zu Anfang der 4. Szene wieder die vorherige Terrassendekoration zum Vorschein, und damit war wieder die volle Ausnutzung des Bühnenraumes möglich, die bei dem Erscheinen des Geistes, in möglichster Entfernung vom Zuschauer, unerläßlich war.

Für die Szene zwischen Hamlet und dem Geiste verlangt Schröder einen Kirchhof, im Grunde die Kirche, während Schlegel diese Szene auf einem abgelegenen Teile der Terrasse spielen läßt[1]. Eine Kirchhofsszenerie war ohnedies für den letzten Akt vonnöten, und sie konnte somit schon hier, ohne störend zu wirken, Verwendung finden.

Eine Leinwand, „im Grunde die Kirche“, vorn einige Gräber daraufgemalt, veränderte den Schauplatz in wenigen Minuten; die Seitenflügel konnten stehen bleiben, da die Szenerie auch diesmal im Freien spielte. Für die Unterredung zwischen dem Geiste und Hamlet und die darauffolgende Schwurszene seiner Freunde Gustav und Bernfield genügte die verkürzte Bühne. Die Szene zwischen dem Geiste und Hamlet spielte sich bei verminderter Beleuchtung ab, und damit das Publikum das Mienen- und Gebärdenspiel beider beobachten konnte, mußte ihre Plazierung ohnedies im Vordergrunde der Bühne erfolgen. Die Verdunklung der Szene brachte bei den damaligen Beleuchtungsverhältnissen auch ihre Schwierigkeiten mit sich.

Der Anfangsauftritt des III. Aufzuges verlangt wegen der zahlreich anwesenden Personen wiederum den unverminderten Bühnenraum. Schröder gibt hierfür keine ausdrückliche Dekorationsvorschrift; die weiterhin noch erforderliche Palastdekoration — ein beliebiger Saal, wie ihn jede Bühne besaß — konnte hier Verwendung finden. Dekorationswechsel fand innerhalb dieses Aktes nicht statt. Den Schluß des III. Aufzuges bildet die Betszene des Königs; Schröders Vorschrift für den König nach vollendetem Gebet (Steht auf, und tritt vorwärts) besagt, daß der König im Hintergrunde gekniet hatte, und bestätigt uns die Vermutung, daß die lange Bühne während des ganzen Aktes beibehalten wurde.

Am Anfange des IV. Aufzuges ist die Bühne bereits „zum Schauspiele eingerichtet“, eine umständliche Dekoration, die Schröder in Hamburg mit Hilfe einer kleinen im Hintergrunde errichteten Bühne

[1] Schröder II, 7; Tieck-Schlegel I, 5.

konstruierte. Dieser komplizierten Anordnung wegen gab Schröder die Anweisung zur Vorbereitung für das kleine Schauspiel zu Anfang des Aktes, um während der voraufgegangenen Pause hinter dem heruntergelassenen Vorhang alle Vorkehrungen für diesen Akt treffen zu können. Jener kleine Bühnenaufbau war bei offener Szene jedenfalls nicht zu entfernen; wenn man also nicht innerhalb des Aktes den Vorhang in Anwendung bringen wollte, so mußte vor Beginn der 10. Szene, die im Kabinett der Königin spielt, eine Mittelgardine, nämlich eine Zimmerdekoration mit einer Tür in der Mitte, heruntergelassen werden. Auf Schröders Hamburger Bühne, für welche jene Hamletbearbeitung von 1777 allein berechnet war[1]) und die mehr Raum bot als die Berliner Bühne Döbbelins, konnte man nötigenfalls das in den nächsten Szenen (IV. Aufzug, 11. und 12. Szene) erfolgende Erscheinen des Geistes einigermaßen täuschend selbst auf der verkürzten Bühne darstellen; in Berlin mußte man sich durch ein anderes Dekorationsarrangement in diesem ganzen Aufzuge helfen, worauf wir noch zu sprechen kommen werden. — Mit Schluß der 12. Szene enden die Vorgänge im Kabinette der Königin und damit der IV. Aufzug.

Der V. Aufzug spielt durchgehends im Schlosse. Die übliche Saaldekoration wird hier Verwendung gefunden haben; Schröder stellt keine speziellen Anforderungen. Auf die Ausnutzung der ganzen Bühne brauchte man in diesem Akte nirgends zu verzichten.

Der VI. Aufzug verlangt zu Anfang die Kirchhofsszenerie, wobei der gemalte Kirchhofsprospekt wiederum Benutzung finden konnte. Wahrscheinlich ist auch hierbei nur die Vorderbühne zur Verwendung gekommen, damit man allen Anforderungen, welche die Schlußszenen verlangten, ungestört nachkommen konnte. Die Gruppen Königspaar, Hofstaat, Wachen und die nötigen Requisiten konnten dahinter bereits zurechtgestellt werden, so daß man zu Anfang des 5. Auftritts nur den Mittelprospekt aufziehen und die vorderen Kulissenflügel zu verändern brauchte. Sodann konnte die Handlung sogleich ihren Fortgang nehmen.

Wieweit entsprach die Döbbelinbühne Schröders Anforderungen?

Für Döbbelin ergaben sich aus den räumlichen und technischen Beschränkungen, denen seine Bühne unterworfen war, große Schwierigkeiten in bezug auf wirkungsvolle dekorative Ausgestaltung einzelner

[1]) Das Titelblatt führt die Worte: Zum Behuf des Hamburgischen Theaters.

Szenen. Wollte er überhaupt das Hamletdrama in Schröderscher Bearbeitung auf seiner Bühne zur Darstellung bringen, so mußte er bei Verzichtleistung auf verschiedene von Schröder verlangte szenische Wirkungen vereinfachte Ersatzmittel anstreben.

Brockmann äußerte bald nach seiner Ankunft in Berlin bei Besichtigung der Döbbelinbühne seine Bedenken, wie aus dem Schreiben „Brockmann und Wäser" hervorgeht. „Zur Vorstellung des Hamlet", heißt es dort[1]), „wird .... aus Ursachen, die dir bekannt sind, ein sehr geräumliches Theater erfordert. Als Brockmann nach Berlin kam, und das dasige sah, schüttelte er den Kopf, weil es ihm zu klein vorkam"[2]). Am meisten Platz beanspruchten zweifellos die Erscheinungsszenen des Geistes und die Aufführung der kleinen Komödie in Gegenwart des Hofes.

Das erste Erscheinen des Geistes in Anwesenheit Gustavs, Ellrichs und Bernfields (I, 4) und dann in Gegenwart Hamlets und seiner eben genannten Freunde (II, 5) geht auf der Terrasse vor. Es ist ein stummes Gleiten quer über den Hintergrund der Bühne; je tiefer die Bühne ist, desto wirkungsvoller läßt es sich gestalten. Die Kleinheit der Döbbelinbühne ließ die rein äußerlichen Wirkungen in dieser Szene nicht in genügendem Maße zu; Schink äußert sich in seiner Abhandlung „Über Brockmanns Hamlet" bei der Besprechung dieser Szenen über die Berliner Bühne, die im übrigen keine Berücksichtigung in genannter Schrift findet, folgendermaßen: „. . . Auch entsprang der Mangel des Schauerigen, und Feyerlichen dieser Scene bey der Vorstellung dünkt mich, aus dem Bedürfnis des hiesigen Theaters, das nicht Größe, nicht Tiefe genug hat, um eine solche Geistererscheinung täuschend genug und also effektuöser zu machen"[3]).

In der Mausfallenszene (IV, 3) verursachte der Raumumfang, welcher für die zahlreichen auf der Bühne tätigen Personen nötig war, noch weit größere Schwierigkeiten. Schröder hatte — wie erwähnt — für diesen Aufzug eine richtige kleine Bühne im Hintergrunde aufgeschlagen[4]).

Chodowieckis großes Mausfallenkupfer macht uns unwillkürlich glauben, daß auch bei Döbbelin diese Bühneneinrichtung stattgefunden hat, ungeachtet der beschränkten Bühnenverhältnisse.

---

[1]) Schreiben über die Vorstellung des Hamlet rc. 1778, S. 6.

[2]) Über den beschränkten Bühnenraum des Döbbelinschen Theaters äußert sich auch Plümecke in der Vorrede zu seiner „Räuber-Bearbeitung"; desgl. die Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, II, S. 262.

[3]) Schink, „Über Brockmanns Hamlet", S. 22.

[4]) Vgl. „Müllers Abschied", S. 110—111.

Die von Chodowiecki dem Blatte unterstellten Worte: „Von Herrn Brockmann auf dem Berlinischen Theater 1778 vorgestellt", bestärken uns in dieser Annahme.

Gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Kupfers im Jahre 1780 brachte aber die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung eine Erläuterung des hier dargestellten Vorganges, die uns u. a. folgende Aufklärung gibt: „. . . Im Hintergrunde nimt man ein mit einem Orchester umgebnes kleines Theater wahr, worauf der Herzog von Gonzaga auf einer Rasenbank schlummert. Diese Sceneneinrichtung ist so wie sie auf dem Londner und Hamburger Theater sich befindet, welches durch die Beschränktheit des unsrigen aber verhindert wurde . . ." [1]).

Die Unterschrift Chodowieckis unter diesem Bilde hat also nur auf die darstellerischen Vorgänge Bezug, die Dekorationen haben von Chodowiecki willkürliche Änderungen und Ergänzungen erfahren, um einem Verständnisse aller derer entgegenzukommen, die den Aufführungen in Berlin nicht beigewohnt hatten. Unsere Vermutung, daß sich die Bühne in der Behrenstraße als zu klein für die Schrödersche Einrichtung erweisen würde, finden wir also in der Notiz der Litteratur- und Theaterzeitung bestätigt. —

Eine Verwendung dieser Schröderschen Bühneneinrichtung stieß auch anderweitig auf unüberwindliche Schwierigkeiten; selbst in Wien mußte man auf die erhöhte Hinterbühne für das Mausfallenschauspiel verzichten [2]). —

Das große Mausfallenkupfer hat sich als theatergeschichtlich unbrauchbar erwiesen, soweit es die Dekorationen der Berliner Hamletaufführungen betrifft. Wie verhält es sich nun mit Chodowieckis übrigen 14 Hamletkompositionen? Sind auch diese in bezug auf die Berliner Bühnendekoration völlig zu verwerfen oder haben wir irgendwelche Merkmale dafür, daß Chodowiecki die theatralischen Dekorationsmittel bei der Ausgestaltung seiner Kupfer berücksichtigte?

Bei Besprechung des Vorhangs haben wir bereits jener Draperien auf den beiden zuerst erschienenen Hamletkompositionen Chodowieckis Erwähnung getan; diese erwiesen sich als eine stehende Proszeniumsdekoration, wie sie in jedem Theater vorhanden war, in Frankreich unter der Bezeichnung „Manteau d'Arlequin" bekannt. Die Wiedergabe dieses

---

[1]) Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1780, IV, S. 818.

[2]) Vgl. „Müllers Abschied", S. 110.

Bühnencharakteristikums weist darauf hin, daß Chodowiecki die Dekorationen der Bühne nicht völlig unbeachtet ließ.

Betrachten wir zunächst die Behandlung von

Innendekorationen.

Die von Chodowiecki auf den beiden Beilagen zur Litteratur- und Theaterzeitung dargestellten Räumlichkeiten lassen gerade noch den Winkel eines geschlossenen Zimmers erblicken: ein Widerspruch zu der traditionellen Kulisseneinrichtung damaliger Zeit.

Von dieser Raumbehandlung ist Chodowiecki auf den zwölf Kalenderkupfern wieder abgewichen, ja, es fällt uns auf, daß ein seitlicher Abschluß des Bildes überall vermieden ist, daß also der die geschlossenen Räume darstellende Schauplatz keine Seitenwände aufweist. Dasselbe Prinzip ist auch auf den Freilichtbildern gewahrt: seitliche landschaftliche Details fehlen. Bis auf Kupfer 1 haben alle Bilder der Kalenderfolge einen horizontal laufenden Hintergrund.

Bei einem Vergleiche mit Chodowieckis bereits früher entstandener Szenenfolge zu „Minna von Barnhelm" (E. 52) erweist sich die Erscheinung des lediglich horizontalen Hintergrundes als eine Neuerung. Auf diesen Szenenkupfern hat man gleich Chodowieckis nicht-theatralischen Raumdarstellungen ein willkürliches Wechseln zwischen diagonaler und horizontaler Raumbehandlung [1]. Sieben Bilder der „Minna von Barnhelm"-Folge zeigen einen Durchblick durch die jeweilig dargestellten Räume in der Diagonale, so daß von zwei Zimmerwänden gleichmäßig viel zu sehen ist [2]. Auf diese Weise machten die so behandelten Räumlichkeiten einen theatralisch völlig unglaubwürdigen Eindruck.

Diese Raumbehandlung war auf Szenenkupfern fast allgemein üblich. Die Theatralkupfer im Gothaer Theaterkalender aus den Jahren 1778 und 1779 zeigen porträtierte Schauspieler in bestimmten Rollen, in theatralisch echten Stellungen — wie wir später sehen werden —, doch in völlig theaterunwahren geschlossenen Räumen [3].

---

[1]) Vgl. E. 90, E. 140, E. 172, E. 182 usw.

[2]) E. 52 Nr. 2, 3, 6, 9, 10, 11, 12.

[3]) Gothaer Theaterkalender 1778: Schauspieler Hempel als Major in den „Kriegsgefangenen", von Fechhelm p., von Liebe sc.; Ekhof, Böck und Meyer in „Julius von Tarent", von Gottlob del., von Liebe sc.; Gothaer Theaterkalender 1779: Meyer, Beil in „Zu gut ist nicht gut", von Ritter del., Liebe sc. Rundes Zimmer: Madame Brandes, Räder und Herr Spengler in „Die

Wo man diese theatralischen Unmöglichkeiten vermeiden und doch einen Schauspieler oder eine Schauspielerin in irgend einem besonders charakteristischen Momente darstellen wollte, wurde einfach jeglicher Hintergrund fortgelassen: die Rollendarstellungen einiger englischer Schauspieler (Garrick, Mrs. Yates, Mrs. Clive und Mr. King) im Gothaer Theaterkalender 1781, sowie eine Zeichnung Daniel Bergers, die den Schauspieler Beschort als Hamlet in der Kabinettszene zeigt, stehen ohne jegliche Berücksichtigung eines Hintergrundes völlig frei auf dem Papiere[1]). Die theatralisch wahre Wiedergabe des szenischen Hintergrundes mied man also ganz offenbar.

Mit dem horizontal laufenden Hintergrunde auf den Hamlet-Kalenderkupfern hat Chodowiecki eine Annäherung an die optischen Wirkungen, die von einem Bühnenbilde ausgehen, gesucht. Unter Vermeidung seitlicher dekorativer Beigaben gibt er nur einen Hintergrund wieder, auf den der Blick des Beschauers konzentrisch fällt. Bei dem dadurch bedingten Hochformate seiner Bilder überläßt er die seitliche Ergänzung der Phantasie des Beschauers und vermeidet so jene störende Beengung des Blickes, die der rechts- und linksseitliche Kulissenabschluß einer kleinen Bühne unweigerlich mit sich bringt.

Eine ebenso strenge Beobachtung des horizontalen Hintergrundes hat der Meister auf seiner Kalenderfolge zum Göttinger Taschenkalender 1785 durchgeführt, einer Szenenfolge zu Shakespeares „Macbeth“: zehn Bilder dieser Serie sind in der genannten Weise angelegt[2]), desgleichen das größere Blatt in der Litteratur- und Theaterzeitung 1779, das uns Lady Macbeth in der nächtlichen Wahnsinnsszene zeigt[3]).

Die Kalenderfolge, die Chodowiecki erst 1785 der Öffentlichkeit

---

beyen Hüthe“, von Gottlob del., von Liebe sc. Ein einziges Kupfer im Gothaer Theaterkalender 1779 zeigt horizontale Anlage des Raumes (Böck und Dauer als Clavigo und Carlos, von Kraus del., Liebe sc.); desgl. einige Theatralkupfer in späteren Jahrgängen des Gothaer Theaterkalenders.

[1]) S. auch: Ferdinand Ochsenheimer als Franz Moor und als Sekretär Wurm, farbige Radierungen in Beckers „Charakteren der sächsischen Hofschauspielergesellschaft“ (reprod. in Stein, Bd. I), desgl. Fleck als Wallenstein (unbezeichnetes Blatt, reprod. in Stein), Iffland und Demoiselle Döbbelin in der „Komödie aus dem Stegreiff“, gemalt von J. F. Tielker (reprod. in Stein), Iffland als Malinval in der „Nachbarschaft“ (reprod. in Stein); desgl. Göz.

[2]) E. 514 Nr. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

[3]) E. 272, Ankündigung dieses Blattes in d. Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, IV. Teil, S. 771; desgl. im Gothaer Theaterkalender 1780, S. 63.

übergab, ist ohne Zweifel im Anschlusse an die Erstaufführungen[1]) im Herbste 1778 entstanden. Chodowiecki bekundete lebhaftes Interesse für den „Macbeth“: er besuchte die Aufführungen fünfmal[2]) und verschaffte sich zudem den gedruckten Text.

Den Auftrag für die Illustration in der Litteratur- und Theaterzeitung erhielt er am 15. Oktober[3]); die Unterschrift dieses Blattes „Lady Macbeth durch Madam Nouseul vorgestellt“ legt Zeugnis davon ab, daß die Aufführungen bei Entwurf dieses Kupfers berücksichtigt wurden.

Wir haben es bei dieser Macbethfolge mit neun, bei der Hamletfolge mit sechs Bildern zu tun, deren dargestellte Vorgänge im geschlossenen Raume spielen.

Auf allen diesen Bildern fällt der Blick im Hintergrunde auf eine Wand, die fast überall mit einer Tür versehen ist[4]).

Diese Tür an der hinteren Querwand des Raumes, die sich auf allen genannten Bildern wiederholt, rückt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß bei der Behandlung des Hintergrundes Chodowiecki auf eine Angleichung an das Bühnenmäßige bedacht war: denn gewiß ist es kein Zufall, daß wir niemals z. B. ein Fenster anstatt einer Tür erblicken. Auch sonst haben diese Wände manches gemeinsam: sie sind völlig kahl, kein Bild, kein Spiegel oder sonstiger Zierrat ist daran angebracht, es sei denn eine Musterung in der Tapete oder in der Stuckatur.

Alle diese Merkmale ergeben eine Übereinstimmung mit den Eigenschaften eines Zimmerprospekts des damaligen Theaters. „Der Prospekt mit der Mittelthüre“ wird u. a. im Berliner Theaterjournal für 1782 auf S. 87 erwähnt, desgleichen werden bezügliche Anweisungen von seiten der Dichter gegeben, so von Plümecke in seiner „Räuber“-Bearbeitung (II, 6): Bediente (tragen den Grafen durch die Mittelthür)[5]).

---

[1]) 3. Oktober 1778 nach Wernickes Bearbeitung. Vgl. Plümecke, Theatergeschichte 1781, S. 391; Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, IV. Teil, S. 664 ff. und S. 781/82. — S. auch Schink, Dramaturg. Fragmente, Bd. II, 1781, S. 309—335 und S. 491—537.

[2]) Laut Tagebuch Chodowieckis war er bei folgenden Aufführungen zugegen: am 3. Oktober 1778 (Premiere), am 4. Oktober, 15. Oktober, 10. Dezember, 19. Dezember 1778.

[3]) Tagebuch: 15. Oktober Visite de Mr. Margot et Weber (Wewer?) celui-ci voudrait avoir une groupe de la Trag. de Macbeth. promis en 8 Semaines.

[4]) „Macbeth“ (E. 514) Nr. 3, 4, 6, 7, 11, 12; „Hamlet“ (E. 252) Nr. 6, 8, 9, 10.

[5]) Der II. Akt von Babos Trauerspiel „Otto von Wittelsbach“ enthält für die eintretende Kunegunde und Beatrix die Anweisung „Sie kommen durch die Mittelthüre und bleiben lauschend stehen“.

Eine Anekdote im Gothaer Theaterkalender 1800 (S. 67) berichtet von einer „Räuber“-Aufführung über die Szene zwischen Franz und Amalia (III, 1); bei dieser Szene, „wo man in Ermangelung einer Gartendekoration ein Zimmer gemacht hatte, lief Franz durch die Mittelthüre ab . . .“

Für diese Szene lieferte auch Chodowiecki ein Kupfer in seiner Folge von sechs Blättern zum Gothaer Theaterkalender 1783[1]. Entgegen der Schillerschen Vorschrift zeigt auch Chodowieckis Darstellung die in der Anekdote erwähnte Zimmerdekoration mit Mitteltür. Da auch Plümecke in seiner „Räuber“-Bearbeitung, welche den ersten Berliner Aufführungen zugrunde liegt, eine Gartendekoration verlangt, so geht man vielleicht in der Annahme nicht fehl, daß man auch bei den Berliner Aufführungen aus unbekannten Gründen vor der Szenerie an der Donau, welche dem Auftritte zwischen Franz und Amalia voraufgeht, einen Zimmerprospekt anstatt der verlangten Gartendekoration heruntersenkte. Die damit übereinstimmende Darstellung Chodowieckis auf Kupfer 3 der „Räuber“-Folge ist also wohl auf visuelles Erleben unseres Meisters im Theater zurückzuführen.

Die von Chodowiecki auf diesem Szenenkupfer veranschaulichte Zimmerwand mit einer Tür ist u. a. vertreten auf den Kupfern zu
- Hamlet Nr. 6, 8, 9, 10, sowie den beiden größeren Beilagen zur Berliner Litteratur- und Theaterzeitung;
- Macbeth Nr. 3, 4, 6, 7, 11, 12 (E. 514), sowie der Beilage der Litteratur- und Theaterzeitung 1780 (E. 272);
- Minna von Barnhelm (E. 52) Nr. 1, 4, 5, 7, 8;
- Nicht mehr als sechs Schüsseln (E. 395) Nr. 1, 3, 4, 5, 7, 10;
- Kabale und Liebe (E. 541) Nr. 9.

Die Wände und Türen auf den genannten theatralischen Kupfern Chodowieckis sind, so kahl sie uns durch das Fehlen jeglichen Bilderschmucks anmuten, in ihrer Stuckatur und Tapetenmusterung alle untereinander verschieden. Da sind gotische Türen und gobelinartig gemusterte Wände[2], barockartige[3], auch renaissancemäßige[4], ja das dritte Blatt der „Räuber“-Serie (E. 462) weist Rokoko-Ornamentierung auf.

---

[1] E. 462 Nr. 3.

[2] Hamlet Nr. 6 und großes Kupfer „Seht Ihr denn nichts hier?“ Macbeth (E. 514) Nr. 4, 11 und 12.

[3] Hamlet Nr. 9 und 10.

[4] Hamlet Nr. 12 und großes Kupfer „— in ein Nonnen Kloster geh“. Macbeth (E. 514) Nr. 3, 6, 7.

So viele verschiedene Zimmer- bezw. Saalprospekte hielt sich kein Theater, daß es solch reiche Abwechslung hätte bieten können, wie Chodowieckis Kupfer uns glauben machen.

Warum ist der Meister, der in den Grundzügen hier durchgängig eine theatralisch-wahre Anordnung des Bühnenhintergrundes gab, in den Ausführungsdetails wieder von der theatralischen Treue abgewichen?

Wie wir schon bei Besprechung der Beleuchtung auf Chodowieckis Hamletkompositionen erwiesen haben, kam es dem Meister in erster Linie auf gute Bildwirkung an. Wo die szenischen Wirkungen seinem künstlerischen Empfinden widersprachen und sich als ungeeignet für die bildmäßige Wiedergabe erwiesen, mied er sie ganz oder er versuchte Kompromisse zu schließen. Er wollte absolute Kunstwerke schaffen, keine strengen Kopien eines Bühnenbildes mit allen seinen vielen Unzulänglichkeiten und Unvollkommenheiten auf technischem Gebiete. Wohl begab er sich freiwillig in eine gewisse Abhängigkeit von den theatralischen Vorgängen und suchte alles das, was sein Auge erfreut hatte, seiner Kunst nutzbar zu machen. Für alle Unvollkommenheiten, die das Bühnenbild bot, suchte er nicht sogleich einen Ersatz, sondern versuchte einen Ausgleich zu schaffen, indem er auf Grund des auf der Bühne Geschauten eine im künstlerischen Sinne durchgeführte Verbesserung vornahm. Während er somit allen seinen bildkünstlerischen Ansprüchen gerecht wurde, machte er zugleich eine Anpassung an das Bühnenbild möglich; er schuf sozusagen Dekorationen, die der Dekorationsmaler hätte herstellen können.

Wo solche Kompromisse zum Schaden seiner Bilder ausgefallen wären, unterließ er — wie bei den Kulissen — jegliche Berücksichtigung, und umgekehrt gab er das völlig unverändert wieder, was die malerische Wirkung seiner Bilder erhöhen konnte: z. B. die Draperie auf den beiden Illustrationen in der Litteratur- und Theaterzeitung 1778.

Jene Hinterprospekte auf der Bühne Döbbelins waren nicht dazu angetan, ein Künstlerauge zu erfreuen. Janson, der Theatermaler, verstand nicht viel, und was noch von Kochs Witwe übernommen war, war alt und verbraucht. Unter Beibehaltung der bühnenmäßigen Türenanordnung und der Kahlheit der Wände konnte Chodowiecki die dargestellten Räumlichkeiten auf den Hamletkupfern eines Königshofes würdig, ja statiös gestalten, wenn wuchtige Säulen zur Decke hinanstrebten[1]), wenn Tür- und Wandfüllungen mit plastischer oder eingelegter

[1]) Kupfer „— in ein Nonnen Kloster geh" und Kalenderkupfer Nr. 12.

Ornamentik verziert oder inkrustiert[1]) oder die Wände mit feiner Musterung bedeckt wurden[2]).

Aus rein bildkünstlerischen Rücksichten heraus ist auch der Fußboden auf zwei Kupfern der Hamletkompositionen parkettartig eingeteilt[3]), ein Schmuck, der mit dem Bretterfußboden der Bühne nichts gemein hat, vielmehr nur als eine Ergänzung für die stilgerechte Ausstattung der von Chodowiecki dargestellten Räume anzusehen ist. Der quadratisch eingeteilte Fußboden, welcher auf den Hamletkompositionen nur zweimal verwendet wurde, findet sich im übrigen auf fast allen theatralischen wie nicht-theatralischen Innenkupfern des Meisters[4]). Auch die Szenenkupfer anderer Stecher im Gothaer Theaterkalender weisen den theaterunwahren parkettartig gemusterten Fußboden auf.

Wie verhält es sich nun mit der Ausstattung dieser Zimmer und Säle auf den Hamletkupfern?

Eine große Leere ist überall zu bemerken; kaum, daß hie und da ein vereinzelter Stuhl Sitzgelegenheit bietet.

Auch die Räume auf den Macbethkupfern sind fast völlig unmöbliert: ein Stuhl oder Sessel, meistens seitlich der Tür, bildet die ganze Einrichtung.

Dieses Prinzip der Sparsamkeit ist auf den nicht-theatralischen Kupfern des Meisters nicht zum Ausdruck gekommen. Mit verständnisinniger Akribie schildert er dort die Einrichtungen bürgerlicher Wohnräume. Besonders alle in diagonaler Perspektive dargestellten Räume wußte er auf das Behaglichste auszustatten. Vereinzelt wählte er diese Behandlung auch für theatralische Serien, so für seine Kalenderfolge zu Ifflands „Jägern“ (E. 559) und einem Bilde zu den „Räubern“ (E. 462). Die diagonale Raumbehandlung, bei der man

[1]) Kupfer „Seht Ihr denn nichts hier?“ und Kalenderkupfer Nr. 6, 8, 9, 10.

[2]) Kupfer „Seht Ihr denn nichts hier?“ und Kalenderkupfer Nr. 6, 8.

[3]) Großes Kupfer „in ein Nonnen Kloster geh“ und Kalenderkupfer Nr. 6.

[4]) Theatralisch u. a.:
Macbeth Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12 (E. 514);
Minna von Barnhelm Nr. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 (E. 52);
Kabale und Liebe Nr. 3 u. 10 (E. 541);
Die Räuber Nr. 1, 3, 4 (E. 462) usw.
Nicht-theatralisch u. a.:
Titelvignette zu Nicolais „Freuden des jungen Werther“ (E. 120);
Titelkupfer zu O. Goldsmiths „Vicar of Wakefield“ (E. 149);
Illustration zu Goethes „Hermann und Dorothea“ (E. 878);
Das Weihnachtsfest, Bl. zu Langs Almanach (E. 851) usw.

zudem überall die Deckenbalken oder die flache Decke sieht, kennzeichnet diese Bilder in dekorativer Hinsicht von vornherein als theatralisch unwahr; die liebevolle Gründlichkeit, mit welcher der Meister diese schlicht bürgerlichen Zimmer ausstattet, ist weit entfernt von jener unmalerischen Kahlheit, unter welcher die Aufführungen in Szene gingen. Chodowieckis Wände sind geschmückt mit Spiegeln, Wandtellern, Kannen, Geweihen, Gewehren; Tische und Stühle in großer Zahl bilden das Mobiliar. —

Allerdings konnte Chodowiecki auf den Hamletkupfern die königlichen Säle und Gemächer im Palaste von Helsingör nicht mit all jenem Drum und Dran ausstatten, das die Wohnlichkeit und Gemütlichkeit bürgerlicher Zimmer ausmacht, und wenn die Repräsentationsräume möglichst frei von überflüssigem Mobiliar gehalten sind, so ist dies nicht so befremdend. Auch bei einigen nicht-theatralischen Werken des Meisters sind Gesellschaftsräume, Säle u. dgl. fast völlig leer; einige Stühle stehen an den Wänden entlang[1]).

Aber lag eine Notwendigkeit vor, auch das Kabinett der Königin im IV. Aufzuge unter Vermeidung jeglicher intimer persönlicher Note völlig leer, nur mit einem einzigen, höchst unbequemen Stuhle neben der Tür auszustatten?[2])

Betrachten wir demgegenüber das Zimmer des alten Grafen Moor auf Chodowieckis erstem Bilde seiner „Räuber"-Serie (E. 462). Hier gewinnen wir sogleich einen wohnlichen Eindruck, indem wir in diagonaler Richtung einen geschlossenen Raum vor uns sehen, eine aufs behaglichste eingerichtete Ecke des Zimmers. An einer Wand hängt eine Anzahl Familienbilder, an der anderen eine Uhr auf einer Konsole; ein Spinett und ein Sessel stehen im Hintergrunde, während vorn der alte Moor in seinem Lehnstuhle schlummert. Es erhellt, daß diese Einrichtung der damaligen Bühne widerspricht, ganz abgesehen davon, daß die durch zwei rechtwinklig aneinanderschließende Wände gebildete Zimmerecke schon eine theatralische Unmöglichkeit war. Schiller änderte sein Mannheimer „Räuber"-Manuskript dahin ab, daß er das in der 2. Szene des II. Aufzuges verlangte Wandbild Karls im Zimmer des alten Moor durch ein Medaillonbild, welches dieser aus der Tasche zieht, ersetzte[3]).

Plümecke geht in seiner für die Berliner Bühne berechneten

---

[1]) Beispiele E. 183 Nr. 2, E. 208, E. 227, E. 281.

[2]) Vgl. großes Kupfer „Seht Ihr denn nichts hier?"

[3]) Petersen, S. 179.

„Räuber“-Bearbeitung noch weiter: Alle sowohl auf das Bild Karls bezüglichen Worte des alten Moor sowie den Gesang Amalias am Klavier läßt er einfach aus[1]), so daß man sich in dieser Szene bei den Berliner Aufführungen entgegen Chodowieckis Darstellungen ein vollkommen leeres Zimmer denken muß, in welchem der Lehnstuhl des alten Moor das einzige Mobiliar bildet.

Diesem ersten Bilde der „Räuber“-Folge steht das dritte Blatt derselben Serie Chodowieckis diametral gegenüber: Kupfer 1 mit diagonaler Ansicht des Raumes, theatralisch unglaubwürdig eingerichtet, während Kupfer 3 eine horizontale Hinterwand eines Raumes mit einer Mitteltür, ohne Wandschmuck und ohne jedes Mobiliar zeigt. Letzteres ist das bereits weiter oben besprochene Bild, das in seiner dekorativen Anordnung auf die Berliner Aufführungen zurückgeht[2]).

Kehren wir jedoch zur Betrachtung des großen Kabinettszenenbildes zurück. Für das Spiel in der Kabinettszene zwischen Hamlet und der Königin[3]) sind zwei Gemälde erforderlich[4]), die zu Shakespeares Zeiten in Form von Gobelinbildern die Szene schmückten[5]). Später bediente man sich in England teils kleiner Medaillonbilder, die Hamlet aus der Tasche zog oder deren eins die Königin, deren anderes Hamlet um den Hals trug, oder man brachte zwei Porträts „at length, in different pannels“[6]) in dem Zimmer der Königin an. Garrick pflegte zwei Medaillons hervorzuziehen[7]).

Aus dem Umstande, daß das Kabinett der Königin auf Chodowieckis Kupfer in der Litteratur- und Theaterzeitung sowie auf dem

[1]) Plümecke, „Räuber“-Bearbeitung II, 3; Schiller II, 2.

[2]) Daß Döbbelin die Aufstellung aller nur entbehrlichen Gegenstände im allgemeinen vermied und an Requisiten nur das unbedingt Erforderliche auf die Bühne brachte, vermögen wir daraus zu entnehmen, daß er alles, was das bescheidenste Maß überstieg, als „interessante Dekorationen“ auf dem Anschlagzettel extra ankündigte. So waren es bei einer Aufführung der „Freymaurer“ lediglich „ein Paar Figuren, ein Paar Todtenköpfe, ein gedekter Tisch und ein halb Duzend Lichter, ... worauf Hr. Döbbelin hier so stolzirt“ (Berl. Theat.-Journ., S. 363).

[3]) Schröder IV, 10; Tieck-Schlegel III, 4.

[4]) Hamlet: „Seht hieher, seht auf dieses Gemälde, und auf dieses, die Abbildungen zweyer Brüder . . .“

[5]) Davies, III, S. 106: „In our author's time they made use of tapestry; and the figures in tapestry might be of service to the action of the player in the scene between Hamlet and the Queen.“

[6]) A. a. O., S. 107.

[7]) Gähde, S. 52.

Kalenderkupfer Nr. 8 ohne jeden Bildschmuck an der Wand von Chodowiecki dargestellt wurde, ist zu entnehmen, daß auch bei den ersten Berliner Hamlet-Aufführungen Medaillonbilder verwendet wurden, wofür wir im folgenden Kapitel noch weitere Beweise bringen werden.

Das einzige Möbelstück in Chodowieckis Kabinett der Königin ist ein Stuhl[1]). Er war für die Darstellung im 10. Auftritt (IV. Aufzug) nötig; sagt doch Hamlet zu seiner Mutter: „Kommt, kommt, und setzt Euch nieder" [2]). Daß dieser Stuhl bei den Berliner Aufführungen tatsächlich vorhanden war, davon legt Schinks Schrift „Über Brockmanns Hamlet" Zeugnis ab; bei Zergliederung der Kabinettszene beschreibt er das Spiel Brockmanns zu den oben zitierten Worten folgendermaßen: „Hamlet. (heftig und dringend, indem er sie auf den Stuhl wirft.) ‚Kommt, kommt, und setzt Euch nieder . . .'" [3]).

Schink sagt ausdrücklich: auf den Stuhl, nicht auf einen Stuhl; also auf den einzigen Stuhl, der auf der Bühne vorhanden war. Der Stuhl, von dem Schink spricht, steht auf Chodowieckis Kupfer dicht neben der Tür.

Auch auf anderen Bildern der Hamletfolge finden wir an derselben Stelle einen Stuhl: Kupfer 6 und Kupfer 9. Die gleiche Anordnung zeigen wiederholt andere theatralische Kupfer Chodowieckis, so u. a.:

„Macbeth" (E. 514) Nr. 4 und 11;
„Nicht mehr als sechs Schüsseln" (E. 395), Nr. 1 und 4;
„Kabale und Liebe" (E. 541) Nr. 9.

Ein einziger Stuhl scheint demnach wiederholt auch da, wo dieser nicht ausdrücklich vom Autor verlangt wird, aufgestellt worden zu sein[4]).

Im allgemeinen jedoch unterließ man, wie gesagt, die Aufstellung aller entbehrlichen Bühnenrequisiten; der räumliche Hintergrund auf Chodowieckis Kupfern zu „Macbeth" [5]) sowie zu den „Räubern" [6]) legt beredtes Zeugnis von der Einfachheit der szenischen Ausstattung ab.

---

[1]) Vgl. großes Kupfer „Seht Ihr denn nichts hier?"

[2]) Schröders Text, S. 86 Mitte, desgl. auch S. 87: „. . . still, setzt Euch nieder, und laßt mich Euer Herz in die Presse nehmen."

[3]) Schink, „Über Brockmanns Hamlet", S. 57.

[4]) Auf nicht-theatralischen Kupfern Chodowieckis findet sich diese Anordnung nur äußerst selten: bis zur Entstehung der Hamletkupfer nur zweimal, und zwar auf E. 141 Nr. 12 und E. 227.

[5]) E. 514 Nr. 3, 6, 7, 12 und großes Kupfer in der Litt.- u. Theat.-Ztg. (E. 272).

[6]) E. 462 Nr. 3. Vgl. auch E. 631, 12 Bl. zu Kotzebues „Indianer in England".

Auf dem Kupfer zum 12. Auftritt des V. Aufzuges (Wahnsinnsszene der Ophelia) sitzen König und Königin, während auf dem Schlußkupfer der Kalenderfolge bei der gleichen pyramidenförmigen Anordnung der linksseitigen Gruppe nur ein Sessel für die Königin vorhanden ist. Auch dies ist als eine Rücksicht auf die Darstellung anzusehen: das Königspaar stirbt in der letzten Szene; die Bühnensitte verlangte es, daß die männlichen Darsteller hierbei lang auf den Boden fielen, während die weiblichen Darsteller im Momente des Todes auf einen Sessel hinsanken[1]).

Schröder verlangt daher auch in seiner Anweisung für die sterbende Königin im letzten Auftritte (Es donnert, sie fällt in einen Sessel) dieses Requisit. Das Königspaar scheint also gleich dem Gefolge bis zum letzten Momente des Sterbens stehend zugegen gewesen zu sein, weil man bei der Anwesenheit der zahlreichen Personen die Bühne nicht unnötigerweise mit Mobiliar füllen wollte. Weitgehendste Raumersparnis war vor allem auf der Döbbelinbühne geboten, um das Hinschlagen des Königs bei dem Platzmangel überhaupt zu ermöglichen; erst, wenn die Königin zu wanken droht, wird man den für das Hinsinken nötigen Sessel herangeholt haben.

Die Gewohnheit, Stühle während des Spiels auf die Bühne zu schieben, scheint allgemein gebräuchlich gewesen zu sein und wird in den „Kritischen Bemerkungen" folgendermaßen gerügt: „Wenn zuweilen ...., Stühle, entweder zu Gesprächen oder zu Ohnmachten u. d. g., gebraucht werden, so schiebt man sie gemeinhin auf das Theater, und der Zuschauer sieht sie dann wie Gespenster angeschlichen kommen. . . . Indessen, wenn es schon einmal im Stücke vorgeschrieben ist, so sollte der Theatermeister veranstalten, daß die Veränderung der Koulissen, und das Einschieben der Stühle in einem Augenblicke geschähe; es würde allsdenn weniger merklich seyn[2])."

Kupfer 7: Flötenszene. Die Szenerie zeigt im Hintergrunde den vor einer Bühne heruntergelassenen Vorhang, davor ein Orchester mit Notenpulten und Instrumenten. Eine Barriere trennt es vom Vordergrunde, wo Güldenstern und Hamlet im Gespräch einander gegenüberstehen; letzterer demonstriert dem Güldenstern das Gleichnis von der Flöte. (Unterschrift: „So, seht ihr

[1]) Wir werden auf diese Spielnuance weiter unten nochmals zurückkommen müssen.

[2]) Krit. Bemerkgn., S. 128/129.

nun, was für ein armseliges Ding ihr aus mir machen wollt", IV. Aufzug, 7. Auftritt.)

Schräg hinter Hamlet befindet sich ein Sessel, dem wir zunächst unsere Aufmerksamkeit zuwenden. War dieser Sessel unbedingt für die Darstellung erforderlich? — Hat er auf der Bühne gestanden? Oder ist er nur ein von Chodowiecki dem dargestellten Raume willkürlich hinzugefügtes Ausstattungsstück?

Wir müssen etwas zurückgreifen, um eine Antwort auf diese Frage zu gewinnen.

Die auf diesem Kupfer verbildlichte Szene fand im Anschluß an die Vorstellung der kleinen Zwischenkomödie statt, für welche uns Chodowiecki jenes große Kupfer geschenkt hat und welches er mit der Benennung „Die Mausfalle" kennzeichnete. Dieses Kupfer weist — wie bereits erwähnt — keinen bühnenmäßig wahren Hintergrund bezüglich der Berliner Hamlet-Aufführungen auf; die kleine Zwischenkomödie konnte aus Raummangel nicht auf einer erhöhten Hinterbühne, wie sie Schröder in Hamburg in dieser Szene errichtete, aufgeführt werden. Somit erweist sich auch die Anordnung auf dem Flötenszenenkupfer Nr. 7 als theatralisch unwahr.

Woher sollte nun aber Hamlet die im 7. Auftritt verlangte Flöte nehmen? Schröder gibt in der Mitte des Auftritts die Anweisung: (Er nimt eine Flöte vom Orchester des kleinen Theaters) „Wollt Ihr auf dieser Flöte spielen?"

Ein Orchester war in dieser wie in den vorangegangenen Szenen bei Döbbelin ebensowenig vorhanden wie eine kleine Bühne, denn ein Orchester würde das Agieren der auftretenden Schauspieler zum größten Teile verdeckt haben. Man hatte also die kleine Komödie einfach im Saale des Palastes aufführen lassen; wie hierbei die verschiedenen Parteien, die Zuschauer und die Schauspieler, am zweckmäßigsten angeordnet wurden, werden wir weiter unten ausführen.

Die Komödie wird aufgeführt und plötzlich durch das Aufstehen des Königs unterbrochen. Ein allgemeiner Aufbruch erfolgt und alle bis auf Hamlet und Gustav verlassen „in Verwirrung" die Szene[1]).

Es folgt ein kurzer Dialog zwischen Hamlet und Gustav (6. Auftritt); nachdem letzterer abgegangen ist, kommt Güldenstern, um Hamlet zu seiner Mutter zu bitten. In diesen beiden letztgenannten Auftritten ist

---

[1]) Schröders Anweisung am Schlusse des 5. Auftritts, IV. Aufzugs: (Sie gehen in Verwirrung ab).

ohne Zweifel bei Döbbelin eine Mittelgardine in Anwendung gekommen. Die Aufführung der Mausfallenkomödie erforderte den ganzen Bühnenraum, ebenfalls das Kabinett der Königin, schon wegen des Erscheinens des Geistes. Die drei dazwischen liegenden Auftritte, die sich zwischen je zwei Personen abspielen, verlangten weder viel Platz noch eine spezielle charakteristische Dekoration. Ließ man nach dem Abgange des Königspaares samt Hofstaat, Wachen usw. eine Mittelgardine herunter, so konnte dahinter die Bühne von allen in der Mausfallenszene erforderlichen Requisiten, wie Rasenbank, Sesseln usw. freigemacht und in das Kabinett der Königin verwandelt werden. Inzwischen spielten sich die Szenen zwischen Gustav und Hamlet sowie Hamlet und Güldenstern und schließlich Hamlet und Oldenholm im Vordergrunde der Bühne ab.

Petersen berichtet[1]), daß Schiller mit Rücksicht auf die Dekorationsmöglichkeiten zwischen zwei auf der ganzen Bühne spielenden Szenen im III. Akte des „Tell" in seinen Bühnenmanuskripten einen kleinen Zwischenauftritt einschob, der in Mannheim auf einer ganz kurzen Bühne mit einem Sammetvorhang als Prospekt spielte. Auch Goethe machte für eine Berliner Aufführung des „Julius Cäsar" 1803 den Vorschlag, einen kurzen Zwischenauftritt einzuschieben, damit man die Bühne inzwischen ungestört räumen konnte[2]).

Bei einer derartigen Verkürzung glich die Döbbelinbühne nunmehr einem Durchgang. Ein einziger Sessel, der offenbar schon in der Mausfallenszene dagestanden und hinter dem sich der Mittelvorhang gesenkt hatte, war aus der Schauspielszene noch übrig geblieben; auf diesem mag die Flöte — aus Mangel an einem Orchester — bereit gelegen haben. Chodowiecki gibt uns auf dem Flötenkupfer (Nr. 7) gleich der Darstellung auf der großen Mausfallenkomposition ein Konglomerat von bühnenmäßig Wahrem und bildmäßig Erdachtem. Er vermochte es nicht, die nüchterne theatralische Wirklichkeit der Döbbelinschen Dekorationen in diesem bedeutungsvollen Aufzuge auf seine Kupfer zu übertragen. Zudem wäre das Fehlen der Bühne und des Orchesters auf seinen Illustrationen zum IV. Aufzuge auf eine Verständnislosigkeit aller derer gestoßen, welche die Aufführungen am Döbbelin-Theater nicht miterlebt hatten. Der eine Sessel im Vordergrunde des Flötenkupfers legt Zeugnis davon ab, daß Chodowiecki die Bühnenvorgänge, wie sie

---

[1]) Petersen, S. 175.

[2]) Goethe an A. W. Schlegel 27. Oktober 1803. W. A. IV, Bd. 16, S. 336; s. auch Petersen, S. 174.

sich im IV. Akte bei Döbbelin abspielten, nicht völlig unberücksichtigt ließ. Es ist anzunehmen, daß der auf dem Mausfallenbilde rechts im Vordergrunde stehende unbenutzte Sessel mit demjenigen des Flötenkupfers identisch ist.

Freilichtdekorationen.

An Freilichtdekorationen wurden benötigt:

Im I. Aufzuge eine Terrasse vor dem Palaste;
im II. Aufzuge wiederum die Terrasse vor dem Palaste und ein Kirchhof;
im VI. Aufzuge nochmals der Kirchhof.

Im ganzen waren also zwei Freilichtdekorationen erforderlich: eine Terrasse und ein Kirchhof. Schröder gibt in seinem Hamlettexte keine Anweisung dafür, wie die Terrasse beschaffen sein soll; für die Kirchhofsszenerie schreibt er vor: Kirchhof, im Grunde die Kirche.

Eine derartige Kirchhofsszenerie war nur mit Hilfe eines gemalten Prospekts möglich; Grabplatten und Kreuze oder gar Grabhügel hätte man nicht mit solcher Schnelligkeit auf der offenen Bühne anbringen können, wie es die Verwandlung nach dem nächtlichen Auftritt auf der Terrasse erforderte (II. Aufzug, 4. bis 6. Auftritt); vielmehr wird man auch hier eine Mittelgardine heruntergelassen haben, da das Abräumen der Terrasse — wie wir im folgenden sehen werden — nicht in wenigen Minuten innerhalb des Aktes möglich war.

Chodowieckis Kirchhofsdarstellungen auf Kupfer 3, 4, 5 zeigen wiederum eine Verbesserung der theatralischen Szenerie zugunsten seiner Bilder.

Die illusorische Tiefe des Bühnenraumes, die bei den Aufführungen mit Hilfe eines den Kirchhof und dahinter die Kirche darstellenden Gemäldeprospektes erzielt wurde, ist durch die geschickte Verschmelzung Chodowieckis von Vordergrund und Hintergrund dermaßen aufgehoben, daß man jetzt einen wirklichen Kirchhof mit plastischen Grabplatten vor sich hat. Auch durch den erdigen und grasbewachsenen Boden hat er die Szenerie der Wirklichkeit möglichst nahezubringen versucht. Das Bestreben, die Mängel der Bühne auszugleichen, eine Beobachtung, die wir sowohl bei Chodowiecki als auch bei anderen zeitgenössischen Künstlern machen konnten, tritt auch hier in die Erscheinung. Ein gewissermaßen sfumato-artiges Ineinandergreifen der Linien von Vordergrund und Prospektszenerie gewahrt man in der gleichen Weise auf den vier ersten Kupfern von Chodowieckis Folge zu Sedaines „Deserteur“ (E. 110),

desgleichen auf einem Kupfer von Kraus im Gothaer Theaterkalender 1778, das Madame Koch als „Milchmädchen" in einer ländlichen Gegend zeigt. Die Anordnung der Landschaft: links ein Bauernhaus, rechts Baumschlag, in der Mitte ein Weg, kommt derjenigen auf den „Deserteur"-Kupfern Chodowieckis sehr nahe; auch Chodowieckis im Jahre 1775 entstandenes Blatt zu Goethes „Erwin und Elmire", auf dem — wie im ersten Teile vorliegender Untersuchungen erwähnt — die Berliner Darstellerin der Rolle der Elmire, Demoiselle Huber, verewigt worden ist, weist rechts im Hintergrunde ein Häuschen, im Grünen versteckt, auf. Chodowieckis Kirchhofsdekoration auf den Hamletkupfern Nr. 4 und 5 zeigt neben der Kirche ebenfalls rechts ein Haus, obgleich ein solches von Schröder nicht verlangt wird und mit den Hamlet-Aufführungen in keinerlei Zusammenhang zu bringen ist. Möglicherweise ist die dekorative Übereinstimmung auf diesen verschiedenen Szenenkupfern damit zu erklären, daß für das Dekorationsspezifikum „ländliche Gegend" gewisse stereotype, an allen Bühnen gültige Normen bestanden haben, und daß demnach auf dem Kirchhofsprospekt als einer Landschaftsszenerie die übliche Landschaftsanordnung gleichfalls beibehalten wurde. Wie ist es nun zu erklären, daß Chodowiecki für den letzten Akt eine davon völlig abweichende Kirchhofslandschaft verwendet? Hat er hier eine frei erfundene Landschaft ohne jegliche Kongruenz und ohne alle Verwendung der visuellen Bühnendekoration zu Papier gebracht?

Betrachten wir jetzt Kupfer 11 ein wenig näher (Unterschrift: „Ach, der arme Yorick!" VI. Aufzug, 2. Auftritt), so erscheint uns folgende Merkwürdigkeit einer Erwähnung wert: nämlich die Plazierung des Totengräbers, den Chodowiecki das Grab für Ophelia direkt im Eingange zum Kirchhof schaufeln läßt.

Eine Erklärung hierfür wäre folgendes: Die Kirchhofsszenen im letzten Akte erfordern es, daß eine Vertiefung im Bühnenfußboden vorhanden ist, welche das Grab Ophelias markiert und in welchem der Totengräber steht und schaufelt[1]).

Eine Vertiefung bezw. Versenkung war aber offenbar auf der Döbbelinschen Bühne nicht vorhanden. Um die Aufführung dieser Szenen, die man bei den zehn ersten Hamlet-Vorstellungen vermutlich wegen dieses technischen Mangels hatte unterlassen müssen, zu ermöglichen, verfiel man auf den Gedanken, die Terrassendekoration aus dem

[1]) Vgl. Schröders Text, S. 118, und die Anweisung auf S. 116: VI. Aufzug, 2. Auftritt: der erste Todtengräber gräbt und singt.

I. Akte hierfür zu verwenden: der Hinterprospekt blieb derselbe, eine Parklandschaft mit freiem Ausblick in der Mitte, rechts und links je ein Baum; auf die die Terrasse begrenzende Ballustrade, welche zwischen ihr und dem Hinterprospekt einen schmalen Gang freiläßt, setzte man nach Verkürzung derselben ein Gitter auf, erhöhte die den Eingang flankierenden Säulen und veränderte den Schauplatz so um ein wesentliches[1]).

Wenn man die Möglichkeit in Erwägung zieht, daß die die Terrasse bildende Vorderbühne um ein geringes höher lag als die Hinterbühne, und man dann die wenigen Stufen, die zwischen den mittleren Säulen zur Terrasse hinanführten, nur zu entfernen brauchte, so war ein vertiefter Stand für den Totengräber geschaffen. Nur so läßt sich jene sonderbare Anordnung auf Kupfer 11 erklären und die vielen auffallenden Übereinstimmungen mit Chodowieckis Terrassendekoration, die der Meister jedenfalls vermieden hätte, wenn er einen Kirchhof nach eigener Komposition hätte darstellen wollen. So erklärt es sich auch, daß der im II. Aufzuge benutzte Kirchhofsprospekt hier keine Verwendung finden konnte, der gemalte Kirchhof hätte in dem Falle hinter statt vor dem Gitter gelegen und Hamlet hätte die Unterhaltung mit dem Totengräber vor dem Friedhof anstatt auf demselben führen müssen. Jetzt konnte man auch einige Kreuze und Grabplatten, wie sie Chodowieckis Kupfer 11 aufweist, zur besseren Kenntlichmachung des Schauplatzes auf der Bühne anbringen, da mit dieser Szenerie der letzte Akt eröffnet wurde und in der voraufgegangenen Pause Zeit genug war, alles vorzubereiten.

Einen großen Nachteil hatte die Verwendung dieser Dekoration jedoch im Gefolge: man hatte für die letzten Auftritte, die im Palaste spielen, nur die kurze Bühne zur Verfügung, da eine Veränderung des Schauplatzes nur durch Herabsenken eines Mittelprospektes möglich war. Schröder wird auf seiner Hamburger Bühne, die mehr Raum bot als die Berliner und vermutlich auch eine Versenkung besaß, die Totengräberszenen mit Hilfe des bereits im II. Aufzuge verwendeten Kirchhofsprospektes auf der kurzen Bühne haben spielen lassen, um in den

---

[1]) Ein ähnliches Abteilen von Vorder- und Hinterbühne wird 1799 anläßlich einer Berliner Aufführung von Schillers „Piccolomini" berichtet. Über die Dekorationen im IV. Aufzuge heißt es: „Ein freistehender Säulengang queer über die Bühne hin, scheidet ein Drittel des Saales von dem vordern Raum" (Jahrb. der preuß. Monarchie 1799, 1, S. 313). Vgl. auch die Dekorationsvorschrift in Babos Trauerspiel „Otto von Wittelsbach" (1782), I. Akt, 2. Szene.

personenreichen letzten Auftritten nach Aufziehen des Kirchhofsprospektes die ganze Bühne zur Verfügung zu haben. —

Bei Döbbelin mußte dann in der Schlußszene, wie uns Chodowieckis zwölftes Kupfer belehrt, selbst auf ein Sitzen des Königspaares verzichtet werden, um trotz der verminderten Raumdisposition die Darstellung auf der Vorderbühne bei der Anwesenheit der zahlreichen Personen überhaupt möglich zu machen.

6. Kostüme und Requisiten.

Eine Anerkennung von seiten eines unbekannten Theaterfreundes wird der Garderobe der Döbbelinschen Truppe anläßlich eines Gastspiels in Danzig zuteil, also aus jener Zeit, da die Gesellschaft noch nicht dauernd festen Fuß in Berlin gefaßt hatte, vielmehr als Wandertruppe deutsche Städte besuchte. „Ist die Garderobe gleich nicht übermäßig prächtig, ...“ — bekundet jener Unbekannte — „so ist sie wenigstens noch immer glänzend genug. Der Anzug ist in den meisten Fällen dem wahren Stande der auftretenden Personen angemessen, und der lächerliche Contrast, der wohl sonsten bey deutschen Truppen die Augen beleidiget, da die Hauptpersonen von Golde strotzen, die Nebenpersonen aber, und besonders die Statisten, als Bettler einhertreten, wird hier sehr glücklich vermieden —[1])“.

Als ein Mann von Einsicht und Geschmack rügt unser unbekannter Kritikus aber berechtigterweise die nach damaliger Sitte „mit Flittern und Tressen“ besetzten Kostüme der Helden aus der griechischen und römischen Geschichte[2]). „Ich hätte gewünschet“, fährt er dann weiter fort, „daß Herr Döbbelin bey Anschaffung seiner Garderobe ... dem Beyspiel der Franzosen gefolget wäre, und die einfarbigten hangenden Faltenkleider gewählet hätte, mit denen die Helden des Alterthums, in Gemählden, Münzen und Bildsäulen vorgestellet werden. — Auch die Frauenzimmer scheinen noch nicht ganz ihre lieben Fischbeinröcken entsagen zu wollen und machen überhaupt als griechische und römische

[1]) In „Schreiben an einen Freund in Königsberg über die Döbbelinische Schauspielergesellschaft“, Königsberg 1769, S. 10.

[2]) Selbst Ekhof trug keine Bedenken, sich nach solchen Prinzipien zu kleiden. Spielte er doch den „Kanut“ von Schlegel (zu Hannover 1764) „in französischen Staatskleidern ..., mit Stern und Band, einer Knotenperrüke, einem goldbesetzten Federhute, einem Krückstock über die Rechte gehängt“ (Gottschall, IV, S. 162). In dieser Ausstattung wird er Friedrich dem Großen ähnlicher gesehen haben als einem Könige aus dem 11. Jahrhundert.

Matronen noch immer eine gar zu moderne Figur[1])". Doch kaum ausgesprochen, wird ihm das Unmögliche dieser Forderung bewußt, nämlich „daß meine Aenderung ..., wenigstens noch für gegenwärtige Zeit, von Herrn Döbbelin nicht gefordert werden kann".

Diese kurze Kritik enthält alles, was einsichtsvolle Köpfe allmählich an Mängeln, die dem Theaterkostüm des 18. Jahrhunderts anhafteten, als unkünstlerisch und darum störend empfanden. Wiederum war es Gottsched gewesen, der als erster energisch eine Reform des Theaterkostüms verlangte[2]). Doch erst nach Jahrzehnten sollte sich diese Reform vollziehen, und auch dann nur Schritt für Schritt. Wenngleich die ersten Versuche entschieden eine Änderung zum Besseren bedeuteten, so waren jene Kostüme, wie die des Schlegelschen „Herrmann"[3]), des ersten „Götz von Berlichingen"[4]), der Brandesschen „Ariadne auf Naxos"[5]) noch weit entfernt von wirklich historischer Echtheit und stilistischer Reinheit; sie waren halbecht, „ohne lächerliche Pedanterey, beobachtet", wie der Gothaer Theaterkalender sich darüber ausspricht[6]).

---

[1]) Nicht viel anders war es bei der Ackermannschen Gesellschaft. „Clytemnestra und eine altdänische Prinzessin waren wenig in Putz verschieden, sie trugen Reifrock und faltenreiche Manschetten, so gut, und nach demselben Schnitt, wie eine modische Dame am Hofe Ludwig des XV." (Karoline Schulze-Kummerfeld in ihren Memoiren, mitgeteilt in Holteis „Beiträgen", III. Bd., S. 196).

[2]) „In seiner ‚Kritischen Dichtkunst' (1730) wies er mit Nachdruck darauf hin, daß die Personen auf der Schaubühne je nach ihren verschiedenen Charakteren ‚bald in römischer, bald in griechischer, bald in persianischer Tracht' erscheinen müßten." Schikowsky, S. 158.

[3]) Durch Koch in Leipzig 6. Oktober 1766 aufgeführt. „Herrmann und Thusnelde erschienen ... nicht in Puder und Reifrock, die Bekleidung mit Thierfellen wurde doch angedeutet, wenngleich die ganze Anordnung des Costüms dem herrschenden Rococogeschmack gemäß bleiben mußte". Devrient, I, S. 335.

[4]) 12. April 1774 am Kochschen Theater zu Berlin, 4. Oktober 1774 zu Hamburg. Näheres s. Goth. Theat.-Kal. 1776, S. 108; Devrient, I, S. 425; Prölß, S. 219; Brachvogel, I, S. 250; Winter und Kilian, S. 51; Berl. litt. Wochenbl., Bd. I, 1776, S. 403; Gelehrte Zeitung für das Frauenzimmer, 1774, 16. Stück usw. — Ein Bild Brückners als Götz im Goth. Theat.-Kal. 1779.

[5]) Erstaufführung zu Gotha 1776. Näheres s. Goth. Theat.-Kal. 1776, S. 108; Brandes, „Lebensgeschichte", Bd. II, S. 157, 172, 184 usw.; Goth. Theat.-Kal. 1778, S. 76; Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1780, IV. S. 688, 1781, III. S. 448; Klopffleisch, S. 80; Schikowsky, S. 149. — Die verschiedenen Kupferstiche und Gemälde, welche die Ariadne darstellen, sind bereits im ersten Hauptteile dieser Arbeit erwähnt.

[6]) 1783, S. 99.

Im allgemeinen wurde unentwegt die jeweilig herrschende Modetracht durch Zutaten, die dem Charakter der Rolle entsprachen, willkürlich modifiziert. „Symbolische Zuthaten: ein Panzer, ein Helm, ein Mantel, ein Fell oder etwas derartiges mußte dem Phantasiekostüm den Charakter des Griechen, Römers, Scythen usw. geben. In der Hauptsache waren sich diese Bühnenkostüme alle gleich: möglichst viel Sammet, Seide und Spitzen. Reifrock, Puderperrücke, Bänder und Federnschmuck — das waren ihre stereotypen, unvermeidlichen Bestandteile"[1]).

„An Mannigfaltigkeit der Anzüge war das Publikum nicht gewöhnt", schreibt die Schauspielerin Karoline Schulze-Kummerfeld in ihren Memoiren, „die Directionen sorgten blos für Staatskleider und fremde Trachten, und zu denen rechnete man damals bekanntlich sehr wenig, höchstens Landleute, Schäfer, Chinesen, und Türken"[2]).

Es erübrigt sich, auf die großen Mängel, die dem Theaterkostüm des 18. Jahrhunderts im allgemeinen wie im besonderen anhafteten, hier noch weiter einzugehen. Von verschiedenen anderen Seiten ist bereits eingehend darüber berichtet worden[3]). Wir wenden uns sogleich zur Betrachtung unserer Bilder.

Die schwarze Gestalt Hamlets fällt uns überall zunächst in die Augen. Wiewohl die Hamlettracht im Laufe der Zeiten manchen Wechsel durchgemacht hat[4]), an dem „ernsten Schwarz" hat man natürlich nichts ändern können. Brockmann sah sich indes als erster deutscher Hamletspieler vor die Notwendigkeit gestellt, den Schnitt und die Details des Kostüms zu bestimmen, und Schröder mag ihm hierbei ratend zur Seite gestanden haben.

---

[1]) F. Walter, Geschichte der Theater und Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898, S. 179. — Im deutschen Museum, Jahrg. 1776, bemerkt Kästner auf S. 476ff: „Bey den Schriftstellern und Malern des Shakespearischen Jahrhunderts . . . ist es allgemein, das Alterthum nach der Mode ihrer Zeiten zu kleiden, und ich dächte, über solche Verlezungen des Kostume vor zweyhundert Jahren sollte wenigstens keine der jezigen aufgeklärten Nationen lachen, die, auf ihren Theatern, Griechen, Römer und Amerikaner in Reifröcken und Federhüten tragisch gefunden hat."

[2]) Mitgeteilt in Holteis „Beiträge", III. Bd., S. 196.

[3]) Siehe u. a.: Petersen, S. 258ff.; Devrient, I, S. 335, 425, usw.; Prölß, S. 219; Brachvogel, I; F. Walter, „Geschichte des Theaters und der Musik 2c.", S. 179; Goth. Theat.-Kal. 1776, 1781 u. a.; Theaterzeitung für Deutschland; Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg.; Schink, Fragmente I, S. 276—280 usw.

[4]) Dem von Theodor Geßner im Shakespeare-Jahrbuch XX, S. 231, entworfenen Porträt von Hamlets äußerer Erscheinung vermögen wir nicht in allem beizustimmen.

Die Nachrichten, die aus England über Garricks Hamletdarstellung herüberkamen, brachten auch Kunde von dessen Kostüm, aber ganz offensichtlich hat sich Brockmann in diesem Punkte von dem Vorbilde, das ihm sein großer Vorgänger bot, entfernt. Garrick spielte den Hamlet im französischen Modekostüm seiner Zeit[1]), Brockmann hingegen wählte sich eine Art Idealtracht, die aus einem Gemisch von Rokoko, spanischer und Phantasiekleidung zusammengestellt war: ein kurzer Rock und ziemlich enge Kniehosen, schwarze Strümpfe und Schuhe, mit Schleifen verziert, dazu ein weiter spanischer Mantel mit einer Art von Matrosenkragen auf dem Rücken versehen, sonst ohne jegliche Verzierung; auf dem Kopfe ein Barett mit drei Straußfedern, die linksseitig angebracht sind. Soweit ist alles schwarz. Verschiedene hellere Zutaten heben indes die Wirkung des Trauermäßigen bis zu einem gewissen Grade wieder auf: weiße Krause und weiße Manschetten geben an Hals und Handgelenk den Abschluß des Gewandes, eine metallene Kette liegt um den Hals, an dem ein Medaillonbildnis des verstorbenen Königs hängt, das jedoch zunächst noch unter das Gewand geschoben ist; eine breite Schärpe von unbestimmter Farbe liegt um den Leib, an dem links der Degen befestigt ist, während rechts ein großes weißes Schnupftuch lang daraus hervorhängt. In dieser Tracht kehrt er stets auf den Chodowieckischen Kupfern wieder[2]).

[1]) Im Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1781 befindet sich eine Abbildung Garricks als Hamlet, dazu die Anmerkung: „Diejenigen, die sich an seiner französischen Kleidung ärgern, verweisen wir, auf Hr. Prof. Lichtenbergs Briefe im deutschen Museum." In dieser Zeitschrift schreibt Lichtenberg an Boie (London, 30. November 1775): „Mich dünkt, ich habe Ihnen schon einmal gesagt, daß Garrick den Hamlet in französischem Kleide spielt." Er verteidigt diese, der Kostümreform entgegenarbeitende Meinung damit, daß es ihm vorkommt, „als wenn alte Trachten auf der Bühne für uns, wenn wir nicht gar zu gelehrt sind, immer eine Art von Maskeradehabit wären. ... Da also" — fährt er weiter fort — „wo unsere itzige Kleidung in einem Schauspiel nicht die empfindliche Majestät unserer Schulgelehrsamkeit beleidigt, sollen wir sie auf alle Weise beibehalten." — Winds (Hamlet auf der deutschen Bühne 2c., S. 215) berichtet von einem im Tiefurter Schloß aufbewahrten Aquarell, das Garrick als Hamlet in spanischer Tracht zeigt. Garrick hat indes die längste Zeit den Hamlet (wie auch z. B. den Macbeth) im jeweiligen Modekostüm gespielt, wahrscheinlich erst in den letzten Jahren seines Auftretens dann in der von Winds konstatierten spanischen Tracht.

[2]) Verschiedene der beschriebenen Zutaten, die selbst auf den Originalen nur mit Hilfe einer Lupe deutlich zu erkennen sind, werden auf den Reproduktionen kaum bemerkbar sein.

Das wäre indes noch kein unanfechtbarer Beweis dafür, daß Brockmann auch wirklich in dieser Kleidung aufgetreten ist. Chodowieckis Phantasie konnte auch auf diesem Gebiete eigene Wege wandeln und uns einen Hamlet auf das Papier zaubern, wie er vielleicht nur in seinem Geiste lebte. Vor allem müssen wir da der Beantwortung der Frage nachgehen: wieweit interessierte Chodowiecki sich überhaupt für die Charakteristik, die in der Bekleidung zu suchen ist? Wieweit hatte er sein Auge dafür geschärft, daß er imstande war, jene äußeren Merkmale treffend wiederzugeben? Und da stellt sich denn heraus, daß Chodowiecki gerade um die Mitte der siebziger Jahre anfing, sich mehr und mehr mit dem Studium der korrekt wahren Kostümierung zu beschäftigen und daß er im Jahre 1778, als die Hamletbilder entstanden, schon ziemlich weit damit vorgeschritten war. Aber hierbei ist sogleich eine Einschränkung zu machen: nicht etwa mit jenem Kostüm beschäftigte er sich, das er dem Mittelalter oder dem Altertum entnehmen mußte, oder welches in unbestimmter grauer Vorzeit im Reiche der Fabel getragen wurde; das blieb ihm zeitlebens ein Stein, über den er nur mit großen Schwierigkeiten und oft ungeschickt genug hinwegkam. Als ihm im Jahre 1784 der Auftrag zuteil geworden war, des Dänen Ewald's Dramen „Balder's Tod" und „Die Fischer" zu illustrieren[1]), schreibt er ein wenig resigniert an die Gräfin Solms[2]): „. . . da muß ich mich in das fabelhaffte gothische Alterthum hineindencken, und Bauer oder Fischer Costume studieren."

Sobald ihm jedoch anschauliches Material zur Verfügung stand, das ihm in allen Einzelheiten ein genaues Bild des Darzustellenden bot, schuf er charakteristische Typen voller Lebendigkeit. So sind ihm z. B. die im Jahre 1775 entstandenen Studien der Kleidertracht Berlinischer Prediger[3]), die uns acht Prediger in verschiedenen Amtstrachten zeigen und die er in der Folge für die Illustrationeu zu „Sebaldus Nothanker" benutzte, besonders glücklich und treffend gelungen. Auch die verschiedenen Folgen Berlinischer Dienstboten[4]) zeugen von einer guten Beobachtung des Anzuges.

Im Jahre 1777 beginnen aber eigentlich jene eingehenden Kostümstudien, mit denen in der Folge alljährlich der Göttinger sowie der Lauen-

---

[1]) Siehe S. 502—504, 505—507.

[2]) 8. März 1784, abgedr. in v. Oettingen, „Chodowiecki", S. 283.

[3]) S. 122, 122a.

[4]) S. 342, 343, 368.

burger Kalender ausgestattet werden. Zwei Modekupfer zum Göttinger Taschenkalender für 1778 (E. 195) bilden den Anfang.

1778 zeichnete er für den Lauenburger Kalender fünf Blätter Kopfputz und Kleidungen (E. 254, 255), zum Göttinger Taschenkalender zwei Blätter Kopfputz (E. 258). 1779 entstand wiederum eine Folge von fünf Kostümblättern für den Lauenburger Kalender: zwei Blätter Kopfputz und drei Blätter Kleidungen. Auch der Göttinger Almanach bekam wieder einige Modenzeichnungen (E. 321).

In dieser Art wurden die genannten Kalender noch zu wiederholten Malen geschmückt[1]. Das Zeichnen dieser Kostümfiguren nach lebendiger Anschauung schärfte ihm den Blick für das Charakteristische des Anzuges ungemein.

Bei dem Entwurf des Hamlet erheischte zudem die Porträtähnlichkeit, die Chodowiecki mit der getreuen Wiedergabe von Brockmanns Physiognomie dieser Figur auf seinen Bildern gab, eine Berücksichtigung des von dem Künstler getragenen Kostüms, wenn diese Figur dem Publikum, das Brockmann in der Hamlet-Rolle auf der Bühne gesehen hatte, nicht fremd vorkommen sollte. Die Wiedergabe des gewohnten Kleides, in dem man Brockmann als Hamlet bewundert hatte, konnte das Interesse an dieser Brockmann-Hamlet-Figur nur verstärken. Wollte Chodowiecki trotzdem von dem bereits bekannten Kostüm abweichen und selbst eines für seine Hamletfigur entwerfen, so gab ihm Schröders Text nur wenig Aufklärung, wie solches wohl beschaffen sein müßte. Die Worte der Königin: „Lieber Hamlet, lege einmal diese nächtliche Farbe ab" (I. Aufzug, 8. Auftritt), und Hamlets Worte in derselben Szene „Es ist nicht bloß dieses schwarze Kleid, meine liebe Mutter", geben nur Aufschluß über die Farbe, über alle übrigen Einzelheiten lassen sie im unklaren. Da überdies der Brockmannsche Anzug durchaus stilgemäß und geschmackvoll war, so fand Chodowiecki keine Veranlassung, etwas daran zu ändern, und er gibt ihn uns offenbar in bühnenmäßiger Treue wieder.

Interessant ist es, daß die Popularität der äußeren Erscheinung des Brockmann-Hamlet soweit ging, die Hamlettracht auf die Damenmoden des Jahres 1778 zu übertragen. Unter den mit „Coëffures Berolinoises" bezeichneten Kostümzeichnungen Chodowieckis (E. 309) befindet sich eine Dame, die einen Hut mit drei schwarzen Federn trägt, der von Chodowiecki als „Chapeau à la Hamlet" bezeichnet wird. In

[1] Siehe E. 359, 362, 363, 398, 399, 400, 442, 443.

der Tat hat dieser Hut eine auffallende Ähnlichkeit mit Brockmanns Kopfbedeckung auf Chodowieckis Bildern! Das aktuelle Interesse für das Drama war also schnellstens für die Mode des weiblichen Geschlechts ausgenützt worden![1])

Eine kurze Beschreibung der Brockmannschen Hamletkleidung gibt das „Schreiben über die Vorstellung des Hamlet usw.[2])" auf S. 7: „Ein kleiner runder Hut mit schwarzen Federbüschen; ein kurzer Rock, kurzer Mantel, und nicht zu weite Beinkleider — alles schwarz. — Unter dem Mantel eine aschgraue Scherpe; in der Scherpe Degen und Schnupftuch."

Diese Beschreibung stimmt mit der Chodowieckischen Darstellung durchaus überein. Die Farbe der Schärpe ist hier näher bestimmt: aschgrau; Devrient gibt sie als hellblau an, und zwar soll sie auf einer kolorierten Abbildung, die Chodowiecki Brockmann ins Stammbuch zeichnete, diese Farbe haben[3]). Die von Devrient erwähnte Zeichnung ist nicht mehr aufzufinden, ich konnte mich deshalb auch nicht persönlich davon überzeugen und eine Erklärung dafür finden, wie weit und warum Chodowiecki hier tatsächlich von der theatralischen Wirklichkeit abgewichen ist. Es wäre immerhin möglich, daß sich die ursprünglich aschgraue Tönung im Laufe der Zeit etwas verfärbt hat. Aquarellfarben, besonders die mit weißen Farben gemischten, sind auch heute noch oft nicht ganz dauerhaft. Aschgrau scheint indessen besser zu dem Charakter der Rolle zu passen. —

Auf letztgenanntem Bilde sieht man ebenfalls das weiße Schnupftuch lang aus der Schärpe hervorhängen. Dieser Gegenstand, so nebensächlich er uns erscheinen mag, bildete in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein unentbehrliches Requisit[4]). Nicht nur alle diejenigen Schauspieler und Schauspielerinnen, die unbeholfen in der Gebärde waren, nahmen es als rettendes Refugium zur Hand, nein, der rührselig sentimentale Grundzug, der durch die Dramen damaliger Zeit ging, und besonders durch Ifflands bürgerliche „Familiengemälde" eingeführt wurde, machte die Benutzung des Schnupftuches geradezu notwendig[5]). Wir werden im folgenden Abschnitte sehen, daß auch Brockmann-Hamlet

[1]) Genau so ging es vor einigen Jahren mit Rostands „Chantecler".

[2]) „Brockmann und Wäser, ein Schreiben usw."

[3]) Vgl. Devrient, I, S. 461, Anmerkung.

[4]) Siehe Petersen, S. 282—283; Klopffleisch, S. 84; Knudsen, S. 95.

[5]) Über das Weinen auf der Bühne und die Benutzung des Taschentuches in Ifflands Dramen s. Stiehler, S. 136—137; Petersen, S. 382 ff.

fleißig davon Gebrauch machte, um die überquellenden Tränen zu trocknen[1]).

Verschiedene andere Requisiten, die Hamlet bei sich trägt, erklären sich von selbst aus der Darstellung, bei der ihre Benutzung nötig war. So der Degen, den Hamlet wiederholt benötigt[2]), und der zudem „als Überrest der alten konventionellen Gesellschaftstracht selbstverständlich und unentbehrlich war[3])," zumal bei einem Prinzen. —

Das Medaillonbildnis, das Hamlet an einer Kette um den Hals trägt, zieht er in der Kabinettszene in Gegenwart der Mutter heraus[4]). Auf Chodowieckis Kupfern ist dieses Bildnis unter dem Gewande verborgen; auf einem Kupfer, das dem Schröderschen Texte von 1777 beigefügt ist, ist es dagegen in Form einer Medaille, auf welcher der verstorbene König zu erkennen ist, ersichtlich.

Bei der liebevollen Genauigkeit, mit der Chodowiecki das Äußere Brockmanns widergibt, muß man annehmen, daß er das Medaillon bei Brockmann mit Absicht nicht sichtbar werden ließ, um auch hierin eine den Aufführungen entsprechende Schilderung dieser Gestalt zu geben. —

Ein weiteres Requisit, das Hamlet jedoch nicht ständig bei sich trägt, ist die Flöte[5]). Brockmann hält sie auf Chodowieckis 7. Kalenderkupfer in der linken Hand, nachdem er zuvor dem Güldenstern sein Flötengleichnis mit Hilfe dieses Instruments anschaulich demonstriert

---

[1]) Garrick wandte das Taschentuch bei den Worten „Ei, der Gesunde hüpft und lacht usw." an, bei denen er wie ein Wahnsinniger hin und her hüpfte und dazu das Tuch wie eine Fahne schwenkte (Winds, S. 212). „Rossi und nach ihm Haase benutzte es zu einer feinen Nuance. Als ihnen der Totengräber den Schädel reicht, ziehen sie erst das Taschentuch, und damit, nicht mit der bloßen Hand fassen sie den Totenkopf, gleichsam ihrer Scheu und Empfindlichkeit Ausdruck gebend" (Winds, S. 213).

[2]) Vgl. Kupfer 3, 5 und 12. — Spieleinzelheiten im nächsten Hauptteile.

[3]) Petersen, S. 282.

[4]) IV. Aufzug, 10. Auftritt. — Der Schauspieler Reinecke, der den Hamlet in Dresden spielte, trug an Stelle eines richtigen Bildnisses eine Münze um den Hals. Hierzu vermerkt die Berl. Litt.- und Theat.-Ztg. 1778, II, S. 250: „Nach der zweyten Vorstellung dieses Trauerspiels (Anfang März 1778) ward Hrn. Reinecke eine goldne Medaille von 20 Dukaten von einer unbekannten Hand nebst einer ganz artigen Inschrift überschickt, um solches Schaustück bey künftigen Vorstellungen des Hamlets statt des unächten umzuhängen." — Bei den ersten Berliner Aufführungen auf Grund der Schlegelschen Hamlet-Übersetzung (1799) wurden weder Medaillon- noch Wandbilder verwendet, sondern „im Vorgrunde ein paar kleine Bruststücke angebracht, die den Effekt ganz störten". Vgl. preuß. Jahrb. 1799, III, S. 347.

[5]) Vgl. Kupfer 7, IV. Aufzug, 7. Auftritt.

hat. Chodowieckis Kupfer macht uns glauben, Brockmann habe die Flöte dem im Hintergrunde dieses Bildes veranschaulichten Orchester entnommen; Schröder hat es auch so beabsichtigt: er gibt in seinem Texte die Anweisung: „Er nimt eine Flöte vom Orchester des kleinen Theaters" (IV. Aufzug, 7. Auftritt). Da dieses kleine Theater und das dazu gehörige Orchester jedoch bei den Berliner Aufführungen fehlten — wie ich bereits bei Besprechung der Dekoration klargelegt habe —, so hat die Flöte vermutlich auf einem Stuhle bereit gelegen. Einen Sessel, der diesem Zwecke diente, zeigt uns Chodowiecki dicht hinter der Gestalt Hamlets [1]).

Über Brockmanns Haartracht wird im folgenden noch ein Wort zu sagen sein.

Geist.

Als nächstes muß es besonders interessieren, wie sich der alte Döbbelin, der den Geist des verstorbenen Königs darstellte, mit der äußeren Gestaltung dieses Phantoms abfand.

Er war mit der Wiedergabe einer Geistererscheinung entschieden vor die schwerste Aufgabe gestellt. Nicht körperlos und nicht wesenlos erscheinend, sollte dieser Geist doch alle Eigenschaften eines Wesens aus einer anderen Welt aufweisen.

Der Geist wird nur von einigen der Mitspielenden wahrgenommen: Hamlet und Hamlets Getreue sind es, welche die Erscheinung als etwas positiv Vorhandenes vor sich sehen. Die Königin und alle die, welche die Gegenpartei ausmachen, haben keinen Teil an dieser Vision, selbst dann nicht, wenn sie zurzeit des Erscheinens gegenwärtig sind — wie die Königin in der Kabinettszene.

---

[1]) Wir möchten noch zweier Requisiten Erwähnung tun, die von Brockmann nicht benutzt wurden und also auch seitens Chodowieckis keine Berücksichtigung finden konnten: bei den Worten „wenn er mit einem blanken Messerchen machen dürfte" (aus dem Monologe Sein oder Nichtsein), zog der Schauspieler Reinecke einen Dolch hervor. Da dies besonders erwähnt wird (s. Berl. Litt.- und Theat.-Ztg. 1780, S. 668), so ist anzunehmen, daß diese Nuance eben ihrer Neuigkeit halber besonders auffiel und also auch von Brockmann nicht ausgeführt wurde. Eine Bemerkung, daß er einen Dolch bei sich getragen hätte, ließ sich überdies nicht finden. Ebensowenig benötigte Brockmann einer Schreibtafel, da in Schröders Text von 1777 die Worte: „Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben usw." noch fehlen. (I. Aufzug, 5. Szene, Tieck-Schlegel.) — Seiner zweiten Ausgabe, erschienen Februar 1778, nach der Schröder selber den Hamlet spielte, fügte er dann diese Worte wieder ein. Er trug die Tafel im Gürtel.

Über die Form, in der solche Geister Shakespeares sich den Sterblichen offenbaren, sagt Geßner[1]) folgendes: „Die Seelenregungen, die sich in Haltung und Worten jener Geister spiegeln, das divinatorisch Unbewußte, was in ihnen zu Tage tritt, sind von dem Dichter aus dem Herzen Derer, die sie sehen, herausgehoben und mit einem der Körper umkleidet, wie sie der Volksglaube schuf. So von den übrigen geistigen Seiten des Schauenden getrennt und durch Hinzufügen einzelner der Geisterwelt entlehnter Züge noch mehr individualisirt," — und durch einzelne an sein ehemaliges weltliches Dasein gemahnende Merkmale noch besonders gekennzeichnet, möchten wir noch hinzufügen — „treten sie Denen entgegen, deren Ahnen sich in ihnen gleichsam zum Wissen verkörpert, und üben durch diese Gegenüberstellung einen verstärkten Reiz auf Phantasie und Reflexion der sie Betrachtenden aus."

So erscheint der Geist des alten Hamlet den beiden Kriegern Gustav und Bernfield auch nur als König, in der Gestalt, wie sie ihn im Leben kannten, während er sich Hamlet, „für den das Bild des gemordeten Königs unwillkürlich immer mehr hinter dem des jammervoll betrogenen Vaters und Gatten zurücktritt" [2]), das zweite Mal, im Kabinett der Mutter, im intimen Hauskleide zeigt.

So redet Gustav (= Horatio) bei dem ersten Auftreten des Geistes diesen mit folgenden Worten an: „Wer bist du, der du dich . . . dieser schönen Heldengestalt, worinn die Majestät des begrabenen Dänen Königs einst einherging, anmaßest?" (I. Aufzug, 4. Auftritt.)

Und zu Anfang der nächsten Szene sagt Gustav zu Bernfield (= Marcellus): „So war die nämliche Rüstung, die er anhatte, als er den ehrsüchtigen Norweger schlug." Gleich darauf spricht Ellrich (= Bernardo) von dem „schrecklichen Gespenst in Waffen und in der Gestalt des Königs."

Als Hamlet ihn das erstemal gewahr wird, redet er zu ihm als einem „todten Leichnam in vollständiger Rüstung." (II. Aufzug, 5. Auftritt.)

Aus diesen Andeutungen im Texte Schröders könnte Döbbelin sich schon ein wesentliches Bild davon machen, wie der Geist in seinem Äußern beschaffen sein mußte; und so trat er denn auch in der er-

---

[1]) Theodor Geßner: Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen. Shakespeare-Jahrb. XX, S. 248.

[2]) A. a. O., S. 247.

forderlichen Rüstung auf[1]). Einen Kostümwechsel nahm Döbbelin für die Szene im Kabinett der Königin nicht vor. — Tieck verlangt, daß der Geist in dieser Szene „im Hauskleide" erscheinen solle und nicht in voller Rüstung. Er beruft sich hierbei auf die Quartausgabe von 1603: „Enter the ghost in his night gowne[2])". Schröder hat keine diesbezügliche Anweisung gegeben, und Döbbelin erschien, wie vorher, in voller Rüstung. Doch war sich Döbbelin der hoheitsvollen und zugleich schlichten Würde, die er auch in seiner äußeren Erscheinung hätte wahren müssen, durchaus nicht bewußt: er hatte sich mit großem Gepränge angetan; Schink spricht von „Pomp und Prunk" und „Flitterstaat".

Außer der von Schröder vorgeschriebenen und von Chodowiecki dargestellten Rüstung trug er anstatt des auf den Bildern veranschaulichten Helms eine Krone[3]). Chodowieckis Abweichen von der theatralischen Wirklichkeit ist offenbar auf die Lektüre von Lichtenbergs Briefen im „Deutschen Museum" zurückzuführen, der den englischen Geistdarsteller Bransby mit einem Helm beschreibt, und zwar bedeckte dieser Helm den Kopf und die Schläfen soweit, daß man von dem Gesichte nichts sah „als die bleiche Nase und etwas Weniges zu beyden Seiten derselben[4])". Chodowieckis Darstellung zeigt mit dieser Beschreibung eine auffallende Übereinstimmung. Auch andere englische Darsteller des Königsgeistes trugen einen Helm, so Booth, der mit einem „federgeschmückten Helm" auftrat[5]). Chodowiecki wird diese Tatsache vielleicht bekannt gewesen sein. Er vermied — wie wir weiter unten ausführen werden — eine getreue Kopie der Gestalt Döbbelins, dementsprechend hat er sich auch in der Wiedergabe der Gewandung Abweichungen von der bühnenmäßigen Treue erlaubt. Der mit Federn gezierte Helm war Chodowiecki überdies aus den Ritterdramen damaliger Zeit genugsam bekannt, war doch im 18. Jahrhundert der mit einem hohen Federbusch geschmückte Helm ein wichtiger Bestandteil der altdeutschen Bühnentracht[6]).

---

[1]) Aus welchem Material die Rüstung hergestellt war, ist nicht ersichtlich. Möglicherweise war sie nicht aus Metall, sondern aus Stoff. Garricks Partner Bransby trug einen „Harnisch, den man durch einen Anzug von stahlblauem Atlas ausdrückt" (Lichtenberg an Boie, Deutsches Museum 1776, S. 573).

[2]) Tieck, Schriften III, S. 273.

[3]) Vgl. Schink, „Hamlet", S. 28.

[4]) Deutsches Museum, Lichtenberg an Boie, 1776, S. 573.

[5]) Gaehde, S. 27.

[6]) Aufsatz über das Kostüm in Ifflands Almanach 1807, S. 137.

Der Mantel, den der Geist auch auf Chodowieckis Kupfern trägt, war von purpurner Farbe[1]). In Verbindung mit dem von Chodowiecki dargestellten Kostüm befremden uns auch die Sporen nicht, welche der Geist auf dem Kupfer zur Litteratur- und Theaterzeitung (Unterschrift: „Seht Ihr denn nichts hier?") trägt. Wie wir im folgenden Teile klarlegen werden, wußte Döbbelin nichts von dem gleitenden geräuschlosen Gange, mit dem Schröder später den Geist meisterhaft zu kennzeichnen verstand[2]).

Als einzigen Requisites benötigt der Geist eines Stabes[3]), den er denn auch auf allen drei Kupfern, die uns den Geist zeigen, in der Hand hält. Obgleich uns jeglicher Beweis dafür fehlt, daß Döbbelin auch wirklich diesen von Chodowiecki veranschaulichten Stab bei sich führte, dürfen wir auf Grund der Döbbelinschen Spielweise, auf die wir im folgenden noch zurückkommen, annehmen, daß er den Stab jedenfalls nicht entbehrte.

König.

Betrachten wir die Theaterkostüme in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so finden wir unter ihnen für alle vornehmen und repräsentativen Rollen stets das gleiche Gewand, das die Würde eines Edelmanns, eines Königs, eines Ministers oder sonstigen hohen Würdenträgers, gleichviel welchen Landes und welchen Jahrhunderts, zu sichtbarem Ausdruck bringen mußte. Zu dem Bestande jeder besseren Theatergarderobe gehörte mindestens eines solcher Staatskleider, ein dem Zeitgeschmack entsprechendes, vornehmes Modekostüm; Schnitt und Aussehen, wie damals üblich, von französischer Herkunft. Dem jeweiligen Vertreter der Rolle stand dieses Kostüm zur Verfügung. „Die Directionen sorgten... für Staatskleider", schreibt Karoline Schulze-Kummerfeld in ihren Memoiren[4]). Selbst die ersten Kräfte traten in dem der Theatergarderobe entlehnten französischen Staatskleide auf, derjenigen Tracht, in der ein Ekhof im Jahre 1764 Kanut den Großen, König von England und Dänemark, darstellte[5]). Als Zeichen seiner Königswürde trug Ekhof bei dieser Gelegenheit einen „goldbesetzten Federhut"[6]).

---

[1]) Vgl. Schink, „Hamlet", S. 28.

[2]) Booth ging sogar so weit, seine Füße mit Fellen zu umkleiden, um möglichst geräuschlos einhergleiten zu können. — Gaehde, S. 27.

[3]) S. I. Aufzug, 10. Auftritt „mit seinem Stabe in der Hand".

[4]) Holteis „Beiträge", III, S. 196.

[5]) Siehe Gottschall, IV, S. 162.

[6]) Siehe Gottschall, IV, S. 162.

König Claudius, Hamlets Oheim, welcher bei der ersten Berliner Hamlet-Aufführung von Brückner dargestellt wurde, tritt uns auf zweien der Chodowieckischen Kupfer entgegen: auf dem großen Mausfallenbilde und dem Kalenderkupfer Nr. 9.

Das Kostüm, in welchem ihn uns Chodowiecki vor Augen führt, besteht aus einem Rocke mit engen Ärmeln, Schärpe, runder weißer Halskrause, Spitzen am Handgelenk, engen Kniehosen, weißen Strümpfen und Rosettenschuhen; über dem Gewande trägt er einen hermelinbesetzten Mantel, auf dem Kopfe einen vorn aufgeschlagenen großen Hut, mit vier Straußfedern besetzt.

Es ist nicht Zufall oder Willkür von Chodowiecki, daß der König auf beiden Kupfern in dem gleichen Kostüm dargestellt ist. Abgesehen von dem Hute ist die Kleidung dieses Bühnenkönigs die bereits etwas aus der Mode gekommene Tracht des vornehmen Mannes und identisch mit jenem Staatsgewande, das auch Döbbelins Garderobe für repräsentative Rollen aufwies. Daß es in Schnitt und Aussehen bereits ein wenig veraltet war, da es schon mehrere Jahre der Theatergarderobe Döbbelins angehören mochte, tat der Vornehmheit keinen Abbruch. Der vorn zugeknöpfte enge Rock des Königs, den oben eine Halskrause abschließt, Rosettenschuhe und Umhang verweisen auf die Mode gegen Ende der sechziger Jahre; zeigt uns doch Chodowiecki auf seinem im Jahre 1768 entstandenen Ölgemälde „Blindekuh-Spiel“ [1]) einige junge Kavaliere, die ganz in dieser Weise gekleidet sind. Zehn Jahre später, zur Zeit der Berliner Aufführungen des Hamletdramas, trug man bereits Schuhe mit Schnallen, Stulpmanschetten und ein kleines Spitzenjabot anstatt der runden Halskrause.

Der von Chodowiecki dargestellte hermelinverbrämte Mantel war eine jener Zutaten, durch welche die Königswürde noch besonders dokumentiert wurde. Brückner machte damit jedenfalls eine bessere Figur als Reinecke, der in Hamburg als König Claudius in einem „rosenfarbnen, reich gestickten türkischen Talar“ auftrat [2]).

Denselben Zweck vertrat auch der von Chodowiecki veranschaulichte Federhut, der — wie erwähnt — schon bei Ekhof gelegentlich seines Auftretens als König Kanut eine Krone ersetzen mußte. Es mag auf

[1]) Original im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

[2]) „Das Kostüme (in Hamburg) war sehr gut und den Zeiten angemessen; nur hatte die Direktion Reinecken, welcher den König vorstellte, einen rosenfarbnen, reich gestickten türkischen Talar angezogen, das war wohl nicht schicklich“ (Müllers „Abschied“, S. 110).

den ersten Blick verwundern, daß der König auf beiden Bildern den Hut auf dem Kopfe trägt, obgleich er sich im geschlossenen Raume befindet. Jedoch trugen die Schauspieler häufig auch im Zimmer den Hut auf dem Kopfe[1]). Für den König war er vollends unentbehrlich, da ja besonders der Hut seine Würde zu sichtbarem Ausdruck bringen mußte. Vor allem der große Federbusch war ein wichtiges Rangabzeichen, ohne das kein Heldendarsteller auftrat[2]). Iffland schreibt noch 1807 in seinem Almanach: „Bei sorgfältigen, ernsten Bewegungen ... kann die hohe Feder von Deutung werden, den Ausdruck verstärken, ein Baldachin für den Blick werden“[3]). Vielfach wurde durch beständiges Schütteln und Wackeln mit dem Federbusch arger Mißbrauch getrieben[4]). — Chodowiecki zeigt uns die Schuhe des Königs mit Rosetten geziert. Rosettengeschmückte Schuhe waren ein notwendiges Garderobenstück des englischen Schauspielers zu Shakespeares Zeiten[5]). Die Rosetten, mit denen Chodowiecki Brückners Schuhe geschmückt hat, haben mit der altenglischen Schauspielerkostümierung aber nichts gemein, sie sind viel-

---

[1]) Vgl. Petersen, S. 282. — Hüte im Zimmer: 1. Amalia (Demoiselle Döbbelin?) auf Chodowieckis Kupfern zu Schillers „Räubern“ (E. 462 Nr. 1, 3, 4); 2. Lady auf Chodowieckis Kupfern zu Schillers „Kabale und Liebe“ (E. 541 Nr. 10); 3. Böck auf einem Kupfer zu „Julius von Tarent“ (von Gottlob del., Liebe sc.) im Goth. Theat.-Kal. 1778; 4. Beil auf einem Kupfer für „Zu gut ist nicht gut“ (von Ritter del., Liebe sc.) im Goth. Theat.-Kal. 1779; 5. Dauer auf einem Kupfer zu „Clavigo“ (von Kraus del., Liebe sc.) im Goth. Theat.-Kal. 1779; 6. Spengler auf einem Kupfer „Die beyden Hüthe“ (von Gottlob del., Liebe sc.) im Goth. Theat.-Kal. 1779; 7. die Darstellerin der „Minna von Barnhelm“ auf Kupfer III im Goth. Theat.-Kal. 1794.

[2]) „Für Max Piccolomini ist er indirekt vorgeschrieben; auch Wallenstein bekam in Weimar ein Barett mit Reiherfedern, und von der Hamburger Darstellerin der Jungfrau wird berichtet: ‚sie bezauberte unter dem Nicken des gewaltigen Helmbusches alle ihre Krieger‘“ (Petersen, S. 263). — S. auch das Bild Brückners als Götz von Berlichingen im Goth. Theat.-Kal. 1779.

[3]) S. 137. — Diese Mode des Federntragens war schon zu Shakespeares Zeiten bei den Schauspielern im Gebrauch. Sagt doch Hamlet zu Horatio: „Sollte nicht dies, und ein Wald von Federbüschen ... mir zu einem Platz in einer Schauspielergesellschaft verhelfen?“ (Tieck-Schlegelsche Übersetzung, III. Aufzug, 2. Szene). Bei Schröder fehlen diese Worte.

[4]) Vgl. Böttiger, S. 376.

[5]) Spricht doch Hamlet i. III. Aufz., 2. Sz. (T.-Schlgl.) von „ein paar gepufften Rosen auf seinen erhöhten Schuhen“. — Vgl. auch Theodor Vatke, Shak.-Jahrb. XXI, S. 233 ff. — Auf Jaques Callots Blatt Nr. 674 u. 676, Edelmann aus dem Jahre 1625, anschaulich dargestellt.

mehr nur eine Ergänzung der übrigen ein wenig veralteten Modetracht, welche, Döbbelins Theatergarderobe entstammend, als Staatsgewand dienen mußte.

Übrige männliche Darsteller.

Das Kostüm der männlichen Hauptdarsteller auf Chodowieckis Hamletkupfern hat sich als wesentlich theatertreu erwiesen; dieses Ergebnis berechtigt zu der Annahme, daß der Meister auch die Kleidung der männlichen Nebenpersonen in Anlehnung an das theatralische Kostüm auf seinen Hamletbildern wiedergibt. Es ist ein buntes Gemisch von Moden der verschiedensten Epochen, die wir hier vereinigt sehen. Der zum Hofstaat gehörende Güldenstern auf Kupfer 7 trägt gleich dem Könige ein Kostüm, wie es die Mode in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts vorschreibt, ein sogenanntes Staatsgewand, wie jede Theatergarderobe deren eins oder mehrere besaß. Auf dem großen Mausfallenbilde sieht man, daß alle, die zum engeren Hofe gehören, außer Hamlet: das Königspaar, Ophelia, die Hofdamen[1]) im Rokokogeschmack gekleidet sind. Um so befremdender wirkt es, daß die im Hintergrunde stehenden Wachen spanische Tracht aufweisen: runde Tellerkrause, hohen schwarzen Hut, Mantelkragen und eine Hellebarde in der Rechten[2]). Die Ursache dieser scheinbaren Willkürlichkeit Chodowieckis ist auf theatergeschichtlichem Gebiete zu suchen und erklärt sich, wenn wir andere Kupfer des Meisters vergleichen, auf denen Wachen im Hintergrunde sichtbar sind. Spielt auf solchen Kupfern die dargestellte Begebenheit in der unmittelbaren Gegenwarts-Epoche von Chodowieckis Schaffen, so zeigen auch die Wachen gleich den Soldaten seiner Zeit friedericianische Uniform[3]). Daß Chodowiecki auf dem Mausfallenbilde neben der Rokokotracht des Hofstaats spanisch gekleidete Wachen aufstellt, verrät deutlich des Meisters Bestreben, das bühnenmäßig Bestehende hinsichtlich des Äußeren der dargestellten Personen auf seinen Bildern festzuhalten.

In diesem Sinne ist auch die Mischung von Ritterkostüm und spanischer Tracht zu verstehen, wie sie Gustav auf Kupfer 2, 4, 5, 11,

---

[1]) Auf die weibliche Kleidung werden wir im folgenden Abschnitte nochmals zurückkommen.

[2]) Der weitgeschnittene, kurze Mantel und der runde Tellerkragen wurden noch im 18. Jahrhundert in Spanien getragen. Vgl.: Von der spanischen Kleidungsart, Deutsches Museum, 1776, S. 769 ff.

[3]) Vgl. S. 160 Nr. 10, S. 110 Nr. 12, S. 680 Nr. 2.

12 und Bernfield auf Kupfer 2, 4, 5 sowie Laertes auf Kupfer 10 und 12 tragen. Die zur altdeutschen Tracht gehörigen Beinkleider in Verbindung mit den hohen Stulpstiefeln, welche zu „atlaßnen" Kniehosen auch auf der Bühne nicht zu tragen erlaubt waren[1]), mögen schon bei der Aufführung des „Götz von Berlichingen" Verwendung gefunden haben. Seitdem bürgerte sich diese Tracht auf der Bühne mehr und mehr ein, Iffland klagt später in seinem Almanach (1811, S. 4) darüber, daß die „schlotternden Stiefeln, die klappernden Sporen ... nur zu ... herrschend" geworden seien. Daß auch der weite Mantel zur Vervollständigung der Kleidung Verwendung fand, wird im dritten Teile vorliegender Untersuchung nochmals erörtert werden.

Alles in allem: ein buntes Gemisch von Kleidungsstücken aus verschiedenen Jahrhunderten und verschiedensten Gegenden, das uns in seiner Gesamtheit eine Vorstellung von der Wirrnis und Ungeklärtheit in Sachen des stilistisch echten Kostüms gibt, insonderheit auch von der Beschränktheit der äußeren Mittel, mit der eins der gewaltigsten Dramen im 18. Jahrhundert zur Erscheinung gebracht wurde.

Weibliche Theaterkleidung.

Werfen wir in folgendem einen Blick auf das Kostüm der Damen.

Da man ein stilechtes Kostüm nicht kannte, so war man — ebenso wie bei der männlichen Theaterkleidung — auf das jeweilige Modekostüm angewiesen, dem man manchmal durch ein kleines charakteristisches Merkmal eine gewisse Eigenart aufzudrücken sich bestrebte. Doch gehörte das immerhin schon zu den Seltenheiten; im allgemeinen wurde noch weit weniger auf Individualität des Anzugs gesehen, als bei der männlichen Tracht, bei der außer den Staatskleidern doch wenigstens noch ein altdeutsches und einige ausländische Kostüme vorhanden waren.

Karoline Schulze-Kummerfeld erzählt in ihren Memoiren bezüglich der Garderobe der Ackermannschen Truppe — die doch immerhin als eine der besten deutschen Schauspieler-Gesellschaften galt —, daß „außer einigen reichen Roben und schwarzen Kleidern, eins von rosenfarbner Seide, eins mit bunter Seide, für muntere, ein hell violettes, und ein ganz weisses für zärtliche Liebhaberinnen" vorhanden waren. „Die wurden denn ein- und aufgenäht, wenn das neue Subject das hinein kam, sie nicht so ausfüllte, wie das abgegangene"[2]).

---

[1]) Raisonnierend. Theater-Journal, Leipzig 1783, S. 19.

[2]) Mitgeteilt in Holteis „Beiträgen", Bd. III, S. 197.

Gegen Ende des Jahrhunderts scheint man vorwiegend weiße Kleider auf der Bühne getragen zu haben, deren Abtönung durch farbige Schleifen — rosenrote, himmelblaue und schwarze — geschah[1].

Im Jahre 1778 stehen wir mitten in der Zeit des Rokoko, in der die weibliche Kleidung eine Widernatürlichkeit zeigt, die in gleich hohem Maße in kaum einer anderen Epoche erreicht ist. Die Zierlichkeit der schmal geschnürten Taille steht in größtem Kontrast zu der Plumpheit des Reifrocks, dessen ungeheure Weite wiederum die Füße noch winziger erscheinen läßt, als der enge, spitze Schuh auf hohem Absatze sie schon macht. Dazu der ungeheure Haaraufbau, wiederum darauf berechnet, das mit Hilfe aller Toilettenkünste „verschönte" Gesicht möglichst klein erscheinen zu lassen.

Die Möglichkeit, diesem Kostüm irgendeine persönliche Note aufzudrücken, war nur sehr beschränkt. In der Form blieb es immer gleich, die einzigen Veränderungen konnte man in der Farbe und in der Art des Besatzes wie des Materials vornehmen. So waren denn auch „Clytemnestra und eine altdänische Prinzessin wenig im Putz verschieden, sie trugen Reifrock und faltenreiche Manschetten, so gut, und nach demselben Schnitt, wie eine modische Dame am Hofe Ludwig des XV." [2]). Ja, selbst diejenigen, welche Bäuerinnen zu spielen hatten, erschienen „in großen Reifröken, mit Handschuhen bis an den Ellbogen, und der Kopf mit Edelsteinen besäet" [3]).

Dadurch, daß die Schauspielerinnen sich in allen Rollen nach dem herrschenden Modegeschmack kleideten, blieb eine gewisse rivalisierende Putzsucht nicht aus, welche die Gefahr in sich barg, bei übertriebener Eleganz am unrechten Ort und zu unrechter Zeit eine ganz verfehlte Wirkung hervorzubringen. Es ging eben dadurch die einzige Charakterisierungsmöglichkeit, die den Schauspielerinnen zu Gebote stand: die Abstufung zwischen Hoch und Gering, zwischen Vornehm und Einfach, verloren. Nur wenige Bühnenkünstlerinnen hatten den nötigen Geschmack und das Einsehen, auf gewisse für ihr Äußeres vielleicht besonders vorteilhafte Wirkungen zugunsten ihrer Rolle zu verzichten. Die französische Schauspielerin, Madame Favart, machte damit den Anfang; „sie war es, die zuerst das Kostume, jene auf dem Theater so nothwendige und in Deutschland oft noch so vernachlässigte Sache, be-

[1]) Vgl. Petersen, S. 267.

[2]) Holteis „Beitr." III, S. 196. — S. auch Goth. Theat.-Kal. 1775, S. 89.

[3]) Goth. Theat.-Kal. 1776, S. 100. — S. auch Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, III, S. 566.

obachtete, und Ueberwindung genug hatte, die Annehmlichkeiten der Gestalt der Wahrheit der Karaktere aufzuopfern"[1]).

In Deutschland dauerte es indes geraume Zeit, bis sich die Schauspielerinnen zu solcher Verzichtleistung durchgerungen hatten. Immer wieder finden sich Klagen über das so oft sinnlos-geschmacklose, vor allem übertrieben beladene Kostüm der Damen. „Es gibt Aktricen, die mehr Coquetten, als gute Komödiantinnen sind", schreibt der Gothaer Theaterkalender 1775, „und wenn sie z. E. eine Vertraute, oder das Mädchen machen, als Königinnen oder wie Damen erscheinen."

1778 heißt es in der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung bezüglich der Döbbelinschen weiblichen Garderobe: „Uebertreiben Sie's weder auf der einen noch auf der andern Seite, stellen Sie uns keine Miß Sara oder Julie im Reifrocke, keine Marie von Beaumarchais ec. im Gold- und Silberstoffnem Kleide vor! Die Mädchen dachten nicht daran, sich zu spreizen und zu putzen; sie hatten der Lieb' und Leiden zuviel; aber wählen Sie einen Anzug schön, gefällig ohne Kunst, fliegend und frey wie Lessing's Emilie: das ist die Kleidung der Liebe .... Suchen Sie das Albernste hervor, wenn Sie uns eine einfältige Närrin schildern, sie sey wes Standes und Alters sie wolle. Der Aufwand und die Pracht macht eine Sache nicht schön, sondern die Art, wie man beyde benutzt"[2]).

Doch für das nächste Jahrzehnt verhallte dieser Ruf noch ungehört. Mehr als zehn Jahre später, im Jahre 1789, veröffentlicht die Theaterzeitung für Deutschland eine ganz ähnliche Klage, nach der zu urteilen es noch um nichts besser geworden zu sein scheint. Es betrifft eine Vorstellung des Singspiels „Betrug durch Aberglaube", die am 21. Januar 1789 im nunmehrigen Kgl. Nationaltheater zu Berlin stattfand. „Die Vorstellung dieser Oper" — heißt es daselbst — „giebt uns Gelegenheit, hier anzumerken, daß es die Zuschauer gewiß mit Dank erkennen, wenn auch die Frauenzimmer durch ihren geschmackvollen Anzug das Vergnügen für's Auge erhöhen, doch würden sie ihnen noch mehr verbunden seyn, wenn sie diese Schönheit nie auf Kosten der Wahrheit des Kostums erkauften, und ein bischen mehr Abstufung unter Dame, Soubrette und Bauermädchen, und einen Unterschied

---

[1]) Goth. Theat.-Kal. 1776, S. 100. So trug sie als Bäuerin ein „leinenes Kleid ..., einen glatten Haarputz, ein schlechtes goldenes Kreutz, die Arme blos, und hölzerne Latschen". A. a. O.

[2]) Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, I, S. 164. — Vgl. auch Schmids Parterr, S. 297; Krit. Bemerkgn., S. 125 u. S. 286.

zwischen verschiedenen Zeiten und Orten, wenn und wo sie auftreten, beobachten wollten. Sich mit Geschmack anzuziehen wissen, und sich seiner Rolle gemäß kleiden, beides ist verschieden. Ersteres ist ein Requisit, das bei jeder Theaterperson mit Recht verlangt wird, indeß muß sie ihr Talent in diesem Fache bei schicklicher Gelegenheit zeigen, und auch nicht glauben, daß Kaprice und Ueberladung im Putz Geschmack heisse; denn sonst ist dieser Geschmack falsch und das Ganze leidet dadurch.[1]"

Ophelia.

Demoiselle Döbbelin, welche die Ophelia verkörperte, scheint eine von jenen wenigen Schauspielerinnen gewesen zu sein, die sich bemühten, den Fortschritt in der Kostümfrage zu unterstützen. Nicht allein, daß sie das von Madame Brandes zuerst getragene griechische Ariadnekostüm auch in Berlin einführte und in ähnlicher Art ihr Medeakostüm anfertigen ließ: sie hatte auch Blick und Verständnis dafür, zu erkennen, daß diese weit fließende Gewandung und das geöffnete, nur mit einem Bande gehaltene Haar ihr Äußeres in vorteilhaftestem Lichte erscheinen ließ. Sie war sehr stattlich gebaut, ein griechisches Gewand mußte sie demnach ungleich besser kleiden als die Rokokotracht, die für kleine, zierliche Figuren mehr von Vorteil ist.

Im Jahre 1781 wagte sie es wiederum, in einem weiten, faltenreichen Gewande aufzutreten, das vollständig von der üblichen Rokokokleidung abwich. Anlaß dazu war die Einstudierung von Plümeckes „Lanassa", einem Schauspiel von geringem Werte, das indes seiner vielen rührseligen sowohl als auch effektvollen Momente wegen beim Publikum großen Anklang fand und zahlreiche Wiederholungen erlebte. Es war von Döbbelins Theaterdichter, Plümecke, nach der „Veuve de Malabare" des le Mierre frei bearbeitet; eine indische Witwenverbrennung bildete den Gegenstand des Stückes. Bei dieser Gelegenheit ein Rokokokleid zu tragen, schien der Demoiselle Döbbelin, welche die Hauptrolle kreierte, doch wohl zu widersinnig; in ihrer Unkenntnis des passenden Kostüms brauchte sie jedoch fremden Rat, und so wandte sie sich an den ihr befreundeten Chodowiecki, der auf ihr Bitten drei verschiedene Kostümzeichnungen für sie entwarf[2]). Der Meister hatte sich im vor-

[1]) Theat.-Ztg. f. Deutschl. 1789, S. 33/34.

[2]) S. die Tagebuch-Notizen vom 5. u. 11. Sept. 1781. — Desgl. Chodowieckis Kalenderfolge, S. 419: 12 Blatt zu Plümeckes „Lanassa" im Lauenburger Genealogischen Kalender für 1783 — Die Premiere am Döbbelin-Theater fand am 25. Sept. 1781 statt. Besprechung in der Litt.- u. Theat.-

hergehenden Jahre wiederholt mit dem Zeichnen fremdländischer Kostüme beschäftigt, die Beweise seiner Kenntnisse ausländischen Volkstums hatte er in einer Folge von 12 Kupfern, die dem Gothaischen Hofkalender auf das Jahr 1781 beigegeben sind, zum Ausdruck gebracht. Diese Serie zeigt uns die Hochzeitsgebräuche bei verschiedenen Völkern; Bewohner aller Gegenden, wie Chinesen, Japaner, Türken, Griechen, Morduanen, Samojeden, Kosaken, Osteakern, alte Parsen, Kaffern, Otaheiten und Einwohner von Indostan finden auf diesen Kupfern Berücksichtigung. Chodowieckis Kenntnisse auf dem Gebiete fremdländischen Trachtenwesens erweiterten sich noch durch die Lektüre einer im Jahre 1781 bei Mylius zu Berlin unter dem Titel „Letters of the Right Honourable Lady M-y W-y M-e: Written during her Travels in Europe, Asia and Africa...“ erschienenen Reisebeschreibung; das Titelkupfer (E. 391) zugleich eine Illustration für S. 109 des Buches, liefert den Beweis dafür, daß Chodowiecki der Inhalt dieses Werkes bekannt sein mußte. So konnte und durfte Demoiselle Döbbelin vertrauensvoll an die Verständnisinnigkeit Meister Chodowieckis als eines wirklich kompetenten Beraters in Sachen stilgerechter Kleidung des damaligen Auslandes appellieren.

Demoiselle Döbbelin hat sich bald darauf nochmals Chodowieckis Rat erbeten: im Januar 1782 läßt sie ihn durch ihren Schneider fragen, „comment il faut habiller en vestale.“ Für welches Stück dieses Kleid beabsichtigt war, konnte ich nicht ermitteln. —

Betrachten wir nun ihre Ophelia, wie Chodowiecki sie uns auf vier seiner Hamlet Kupfer[1]) darstellt, so sehen wir hier nichts von Reform noch Fortschritt, sondern die alte traditionelle Theaterkleidung vor uns, die als Modekleidung weder persönliche Eigenart, noch kaum irgendeine Anpassung an den Charakter der Rolle aufweist. Äußerst befremdend wirkt für unsere Begriffe dieser Aufputz im Zusammenhange mit der Rolle der Ophelia. Dieses zierliche Reifrock-Figürchen scheint uns alles andere als eine Ophelia darstellen zu sollen; ihre Kleidung steht, wenigstens in den Szenen mit Brockmann, in hartem Widerspruche zu dem doch annähernd richtigen Hamletkostüm.

Reifrock und Schneppentaille stehen durchaus im Zeichen der damaligen Modetracht. Jedoch, etwas bemerken wir an diesem Kleide, das offenbar nicht zu dem Rokoko-Kostüm paßt: die langen, engen

Ztg.“ 1781, IV. Teil, S. 689 ff., S. 705 ff.; außerdem Näheres im Berl. Theat.-Journal für 1782, S. 23 ff., S. 39 ff., S. 305 ff.

[1]) Mausfallenblatt, Beitr. zur Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778 („— in ein Nonnen Kloster geh“), Kalenderkupfer Nr. 6 und Nr. 10.

Ärmel, die bis zum Handgelenk reichen und oben eine kleine geschlitzte Puffe aufweisen, wie wir sie gemeinhin nur an der Tracht des Mittelalters zu sehen gewohnt sind.

Chodowiecki war mit den Modefragen damaliger Zeit zu vertraut, als daß ihm seinerseits ein solcher Irrtum hätte begegnen können; hatte er doch bereits wiederholt den Göttinger sowie Lauenburger Kalender mit Berliner Modekupfern geziert, Aufträge, die er auch in den folgenden Jahren regelmäßig für diese Almanache auszuführen hatte[1]). Dieses auffallende Abweichen von der Mode damaliger Zeit, wie es uns Chodowiecki bei dem Kostüm der Ophelia zeigt, findet vielmehr seine Erklärung auf theatergeschichtlichem Gebiete: es ist eine jener geringen bühnenmäßigen Ausdrucksmerkmale, die man dem Modekleide verlieh, um ihm ein etwas weniger alltägliches, ein mehr fremdartiges Aussehen zu geben. Eine Bestätigung für die Richtigkeit dieser Behauptung haben wir in einem farbigen Kupfer, das uns Mademoiselle Fleury als Ophelia zeigt. Diese Schauspielerin hatte auch nur durch Abänderung der Ärmel ihrem Kostüm eine Abweichung vom üblichen Rokoko-Kostüm gegeben. Eine farbige Abbildung in „Costumes et Annales des Grands Theâtres de Paris," 1787 (Bild Nr. 23), zeigt an einem hellblau- und weißgestreiften, mit dunklen Pelzborten besetzten Überkleide, das sie über ein gelb-weiß quergestreiftes Reifrockkleid gezogen hat, weite, glockenförmige, bis zum Ellbogen reichende Ärmel, an denen nach Art der Ritterfräulein-Kleidung breite Stofflappen herunterhängen. Unter diesen weiten Ärmeln ist der Arm bis zum Handgelenk mit eng anschließenden Unterärmeln bedeckt. — Auch Misses Yates, Garricks Partnerin im „Hamlet", hatte ihr Kostüm durch besondere Form der Ärmel charakteristisch gestaltet. Lichtenberg beschreibt diesen Ärmel als „völligen, aber nicht leer scheinenden Ermel, sich von der Schulter an allmählig vorengend, bis an die Hand herab, an die er nah und enge anschloß". Lichtenberg spricht von der „angenehmen konischen Form des Ermels". Einen in der Farbe abstechenden Besatz hatte sie außerdem mehrere Male herumgewunden[2]).

Der Reifrock der Demoiselle Döbbelin scheint von mäßigem Umfange gewesen zu sein, wahrscheinlich mit Rücksicht auf die Mitspielenden und den beschränkten Raum, den die Berliner Bühne bot. Ein darauf bezügliches Lob wird der weiblichen Kleidung bei der Döbbelin-

[1]) S. E. 195 B, 254, 255, 258, 309, 310, 321, 359, 398, 399, 400, 442, 443.
[2]) Vgl. Deutsch. Mus. 1776, S. 983.

schen Hamlet-Aufführung in dem Schreiben „Brockmann und Wäser“ zuteil[1]). —

Ophelia hält das Buch in der Hand, in welches sie bei ihrem Auftreten scheinbar eifrig vertieft war, laut Schröders Anweisung, III. Aufzug, 9. Auftritt: „Ophelia (lies't in einem Buche)“, und das sie als ein Geschenk des Prinzen Hamlet diesem zurückzugeben beabsichtigte[2]).

Betrachten wir nunmehr die Ophelia, wie sie uns Chodowiecki auf Kupfer 10 schildert: Ophelia trägt dasselbe Kleid wie auf den bereits besprochenen Bildern, das sie jedoch auf wunderliche Art mit Strohkränzen garniert hat, die teils auf den Rock geheftet, teils um die Ärmel gewunden sind. Ein den Wahnsinn noch nachdrücklicher kennzeichnendes Requisit hält sie in der rechten Hand: einen pinselartigen Büschel mit hölzernem Stiel[3]); am linken Arm trägt sie ein Körbchen mit Blumen, die sie bekanntlich an die Anwesenden austeilt[4]).

Eine besondere Vorschrift für die Darstellerin der wahnsinnig gewordenen Ophelia, sich für den Empfang des Laertes, ihres Bruders, noch eigens herzurichten, hatte Schröder zu Beginn des 12. Auftritts (V. Aufzugs) mit den Worten gegeben: „Ophelia, (auf eine phantastische Art mit Stroh und Blumen geschmückt)“. — Diese Vorschrift sowie die Worte der Ophelia am Schlusse des 8. Auftritts (V. Aufzugs): „— ich muß mich schmücken! — ich muß ihn empfangen! — . . .“ erlauben

---

[1]) In diesem anonymen Schreiben heißt es auf S. 29 bezüglich der Wäserschen Theaterkleidung: „Hier kann ich mich nicht enthalten, über die ungeheuren Fischbeinröcke, die diese Gesellschaft führt, ein paar Worte zu sagen. — Es sind nicht Damen mit Fischbeinröcken, sondern Fischbeinröcke mit Damen, und die Schleppen müssen ihnen nachgeworfen werden, wenn sie aufs Theater kommen. — Standen nun die Königin und Ophelia neben einander, so war die Fronte des Theaters besetzt, und die übrigen Akteurs mußten hinter ihnen stehen. — Und waren beyde zugleich in willens sich zu schwenken, so war das Theater zu klein, und die beyden Fischbeinröcke kamen in eine sehr belustigende Kollision. — Bey der Berliner Vorstellung fand man nichts von allen diesen Ungereimtheiten. Die Damen und die Herren gingen alle menschlich gekleidet.“ Auch auf der Pariser Bühne „trauerten Cornelia, Andromacha, Phädra, Merope ec. in großen Fischbeinröcken, ja selbst die Bäuerinnen-Rollen wurden in dergleichen Maschinen gespielt“. Gothaer Theaterkal. 1775, S. 89.

[2]) Vgl. Schröders Text, S. 59 Mitte.

[3]) Miß Smith, Garricks Partnerin, trug einen „Büschel unverworrnes Stroh in der Linken“, laut Lichtenbergs Beschreibung im Deutschen Museum 1776, S. 987.

[4]) Vgl. V. Aufzug, 12. Auftritt.

der Darstellerin dieser Rolle, jene Forderungen auf bizarrste Weise in die Tat umzusetzen.

Die Gewissenhaftigkeit, mit der Chodowiecki den Anzug der Demoiselle Döbbelin auf den bereits besprochenen Kupfern darstellt, läßt darauf schließen, daß der Meister es auch bei der Wiedergabe der wahnsinnigen Ophelia-Döbbelinin nicht an Genauigkeit der Darstellung hat fehlen lassen.

Königin.

Über das Kostüm der Königin, Madame Henke[1]), ist nicht viel zu sagen; die miederartig geformte Taille zeigt nur einen kleinen Halsausschnitt, auf dem eine schwere Perlenkette ruht, im übrigen weist das Kleid dieselben geschlitzten Puffärmel auf wie das Opheliakostüm; der Reifrock ist mit seiner reichen Verzierung von Stickerei-Ornamenten so prächtig gehalten, wie es einer Königin zukommt.

Der Kontrast zwischen Licht und Schatten, der durch die Falten des Stoffes hervorgerufen ist, läßt auf schweres, glänzendes Gewebe — wahrscheinlich Atlas — schließen. Da man in der Kenntnis eines zeitlich angemessenen Kostüms noch sehr im unklaren war, so suchte man besondere Effekte in der Kleidung mit Hilfe des Materials zu erzielen, insofern als man mit Vorliebe solche Stoffe wählte, die infolge reicher Faltenbrechung sich als besonders wirkungsvoll erwiesen[2]). So trug z. B. die englische Schauspielerin Misses Siddons mit Vorliebe glänzenden Atlas oder andere schwere Stoffe, die tiefe, wirkungsvolle Falten warfen.

Noch eins ist bei dem Kostüm der Königin zu beachten: die Farbe. Die Königin sowie der ganze Hofstaat haben ihre Trauerkleider für den verstorbenen König bereits abgelegt[3]), Hamlet ist der einzige, der noch das schwarze Gewand trägt. Den Unterschied zwischen der dunklen Farbe von Hamlets Kleidung und der helleren der übrigen Hofmitglieder hat Chodowiecki gemäß den damaligen Aufführungen[4]) auf dem

---

[1]) S. Kupfer 8, 10, 12, Beilage zur Litt.- u. Theat.-Ztg. und Mausfallenbild.

[2]) Vgl. Ephem. d. Litt. 1786, 33. Stck., S. 104. — Der anonyme Verfasser eines Artikels in den „Ephemeriden der Litteratur &c." 1786 schreibt u. a. (38. Stck., S. 180): „Von dem genauen Costume in der Kleidung halte ich sehr wenig. Wer wird hier chronologische Berechnungen anstellen? Aber das Costume in Absicht des Theatereffects ist nicht genug zu studiren."

[3]) Vgl. I. Aufzug, 8. Auftritt.

[4]) „Hamlet muß allein nur schwarz gehen; und die Döbblinsche Gesellschaft hat auch dies genau beobachtet." Aus „Brockmann u. Wäser", S. 24.

Mausfallenbilde besonders hervorgehoben. Heute gilt die Beachtung dieser Differenzierung als kaum zu erwähnende Selbstverständlichkeit, damals kam es indes vor, daß man den großen Fehler beging, alle Personen in schwarz auftreten zu lassen. So heißt es von der Wäserschen Gesellschaft: „Die Königin ging schwarz. — Ein großer Uebelstand! — Noch mehr, der ganze Hof ging schwarz; alle bis auf den König, den Geist, und die Soldaten" [1]. Diese Unzulänglichkeit wurde aber bei den Döbbelinschen Aufführungen, wie eben erwähnt, vermieden.

Hofdamen.

Auf Kupfer 10 und 12 sowie auf dem Mausfallenbilde sieht man im Hintergrunde einige Hofdamen stehen, über deren Kleidung jedoch nichts Erwähnenswertes mehr zu sagen ist.

7. Haartracht.

Am Schlusse unserer Ausführungen über das Kostüm angekommen, bleibt uns noch ein Wort über die Haartracht zu sagen, die, Kunst und Natur in sich vereinigend, als ein lebendiger Bestandteil zwar dem Äußeren des Menschen, in Anordnung und Ausputz aber der Kostümierung angehört. Als notwendige Vervollständigung der letzteren muß ihre Betrachtung schon hier Platz finden, während das übrige Äußere jedes einzelnen Künstlers erst im folgenden Teile zur Sprache kommen kann.

Das Lockenhaupt Hamlets und die hohe Puderperrücke der Ophelia fordern zu einer näheren Betrachtung der Entwicklung der Haarmode auf dem Theater auf. Wie in der Kleidung, so waltete auch hier viel Unnatur, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den turmhohen Aufbauten auf den Köpfen der Damen ihren „Höhepunkt" im wahrsten Sinne des Wortes erreichte.

Schon frühzeitig bürgerte sich bei den Schauspielern der Brauch ein, äußere Reize durch Kunstmittel zu erhöhen. So war das Tragen falscher Haare schon zu Shakespeares Zeiten bei beiden Geschlechtern üblich, wie aus Shakespeares Dramen an mehr als einer Stelle hervorgeht; Perrücken waren für die Schauspieler ein gebräuchliches Hilfs-

---

[1]) Aus „Brockmann u. Wäser", S. 24. Oben Zitiertes findet seine Entschuldigung in folgendem: „Nun bey Herr Wäsern mocht' es wohl seine ökonomische Ursachen haben; und dann freylich läßt sich nichts weiter dagegen sagen. —"

mittel[1]). Besonders blonde Perrücken waren beliebt; Nicolai mutmaßt, daß das Pudern der Haare, wie es bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts üblich war, auf die Mode zurückzuführen ist, die dem blonden Haare den Vorzug gab; da es schließlich unmöglich wurde, den Bedarf an blonden Haaren zu decken, verfiel man auf die Idee, seinem eigenen Haare durch Bestreuen mit Puder ein helles Aussehen zu geben. In Frankreich, wo diese Mode zuerst eingeführt wurde, war sie ursprünglich von Schauspielern aufgebracht worden: „Nämlich die lustigen Personen in den Possenspielen bestreuten sich den ganzen Kopf und das Gesicht mit Mehlstaube, um sich ein lächerliches Ansehen zu geben“ [2]) Ludwig XIV., unter dessen Regierung das Pudern der Haare zur Modeerscheinung wurde, verwahrte sich anfangs — „vermutlich des komischen Ursprungs wegen“ — energisch gegen diese sonderbare Zierde.

Wie in allen Fragen des guten Tones, so war auch Frankreich für die Mode der Haartracht vorbildlich, und bald ist auch in Deutschland die weißgepuderte Frisur für die vornehme Welt beiderlei Geschlechts eingeführt. Bei den Frauen hielt sich die Mode des weißgepuderten Haares länger als bei den Männern; als gegen Ende des 18. Jahrhunderts Deutschland anfing, sich von französischem Einflusse freizumachen, da verschwand allmählich auch der weiße Zopf von den Köpfen deutscher Männer, zu einer Zeit, da die Damen sich noch turmhohe Haarungetüme kunstvoll aufbauen ließen. —

Auf der Bühne hatte man bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus gleich der französischen Kleidermode auch die von den Franzosen übernommene Haartracht streng beobachtet, durchgehends „schmachtete das Haar der Helden in Fesseln eines Steifzopfes“ [3]), einerlei, ob diese Helden nun dem Altertum, dem Mittelalter oder der Neuzeit entstammten.

Hamlet.

Mit den vereinzelten Versuchen, die Modekleidung der Rolle entsprechend abzuändern, lassen sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch die ersten Abweichungen von dem herrschenden Modezwange hinsichtlich der Bühnenhaartracht konstatieren: eines der interessantesten Beispiele bietet uns die Figur Brockmann-Hamlets, über

---

[1]) Vgl. Nicolai, „Über den Gebrauch der falschen Haare“, S. 72 ff. Desgl. Theodor Vatke, „Das Theater und das Londoner Publikum in Shakespeares Zeit“, Shakespeare-Jahrb. XXI, S. 234.

[2]) A. a. O. S. 161. — Dieser Gebrauch hat sich bekanntlich bis auf die heutige Zeit bei den sogen. Clowns erhalten.

[3]) Berl. Litt.- u. Theat.- Ztg. 1778, III, S. 566.

dessen Äußeres der anonyme Autor des Schreibens „Brockmann und Wäser“ auf Seite 7 folgende Bemerkung macht: „Das Haar floß schön gelockt die Schultern hinab“. Auf Chodowieckis Kupfern sehen wir diese Beobachtung anschaulich bestätigt. Brockmann war einer der ersten, der ohne Perrücke und ungepudert aufzutreten wagte, wie er ja auch als einer der ersten seines Faches von der üblichen Modekleidung abgewichen war, und so in seinem Äußeren eine gewisse Individualität zur Erscheinung brachte.

Wenn Brockmann sein Haar in langen Locken herniederfallen ließ, so handelte er damit nur im Sinne des Dichters. Der Geist spricht von einer „Kunde“, die Hamlet „die verworrenen krausen Locken“ (Tieck-Schlegel) — bei Schröder sind es — „dichtgedrängte Locken trennen, und jedes einzelne Haar, wie die Stacheln des ergrimmten Igels empor treiben würde[1])“.

Auch Garrick hat, nach Lichtenbergs Beschreibung im Deutschen Museum (1776, S. 986) den Hamlet mit freihängendem Haar gespielt, und zwar im 9. Auftritte des III. Aufzuges, — „weil er schon angefangen hat, den Verrückten zu spielen, mit dickem, losem Haar, davon ein Theil über die Eine Schulter hervorhängt.“ In Anbetracht seines Alters — Garrick war hier nahezu 60 Jahre alt — muß man annehmen, daß dies nur mit Hilfe einer Perrücke möglich war.

Ophelia und die Königin.

Auch unter den Schauspielerinnen zeigt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts vereinzelt das Streben nach Reform, und einige wenige Bühnenkünstlerinnen wagen es, die traditionellen Modevorschriften kühn zu durchbrechen. So führte Madame Brandes zu dem bereits erwähnten, ungeheures Aufsehen erregenden griechischen Gewande der „Ariadne“ auch hinsichtlich des Haarputzes eine Neuerung ein: sie ließ ihr ungepudertes, mit einer Perlenschnur durchflochtenes und mit einem Bande zurückgehaltenes Haar frei hängen[2]). Nächst Madame Brandes bediente sich Demoiselle Döbbelin[3]) in Berlin dieses Haar-Arrangements und gefiel damit allgemein. Wenn auch die hohe Rokoko-Frisur neben solchen vereinzelt dastehenden Versuchen vorläufig noch vorherrschend getragen

---

[1]) II. Aufzug 7. Auftritt.

[2]) S. Madame Brandes als „Ariadne“, nach Graffs Gemälde von Berger gestochen in der Litt.- u. Theat.-Ztg. 1782, I. Teil.

[3]) S. das Bildnis: Caroline Döbbelin als „Ariadne“ nach Tischbein von Berger gestochen im I. Teil der Litt.- u. Theat.-Ztg. 1779.

wurde, so versuchte man von jetzt an doch mehr und mehr, sie zu variieren und ihr gefälligere Formen zu geben. Vermittelst eines den Rücken herunterwallenden Schleiertuches suchte man beispielsweise die Steifheit der Modefrisur etwas zu mildern; das Porträt der Madame Koch als „Alceste“ [1]), wie der Madame Seyler als „Merope“ [2]) weist bereits diesen Schmuck auf, der auch auf anderen Theaterbildern aus den achtziger Jahren zu finden ist [3]). Auch Perlenschnüre flocht man durch die Frisur; sowohl das „Merope“-Porträt der Madame Seyler wie auch Dorothea Ackermanns Bild in Litzmanns Schröder-Biographie (Bd. II, S. 240) zeigen eine Perlenkette im Haare der Schauspielerin. —

Die hohe Pudercoiffure der „Ophelia“ auf Chodowieckis Hamletkupfern bietet nur geringe Abweichungen von der damals üblichen Rokoko-Modefrisur. Der hochaufstrebende Federschmuck, wie wir ihn auch bei den Hofdamen auf dem Mausfallenkupfer bemerken, ist kein Bühnencharakteristikum, wenngleich er sich auch in späteren Jahren noch auf Bühnenbildern findet [4]). Das Federbukett im Haare gehörte zur Vervollständigung der Modefrisur der eleganten Dame [5]) und fand als solches natürlich auch auf der Bühne Verwendung. Als einzige Bühneneigentümlichkeit der Ophelia-Frisur wäre vielleicht die Perlenschnur zu nennen, die linksseitlich durchs Haar geflochten ist und deren eines Ende bis zur Hüfte herabhängt [6]). Im übrigen weicht diese Frisur in Übereinstimmung mit der streng beobachteten Modekleidung in nichts von der vorgeschriebenen Modecoiffure der eleganten Dame ab [7]). Anders

---

[1]) Von Kraus del. Liebe sc. im Goth. Theat.-Kal. 1776.

[2]) Nach Graffs Gemälde von Geyser gestochen im Goth. Theat.-Kal 1776.

[3]) So u. a. Mademoiselle Fleury als „Ophelia“ in den „Costumes et Annales des Grands Théâtres de Paris“, 1787, Bild Nr. 23. — Vergl. auch Göz.

[4]) Beispielsweise auf dem kolorierten Kupfer aus dem Jahre 1787: Mlle. Fleury als „Ophelia“ in den „Costumes et Annales des Grands Théâtres de Paris“.

[5]) Vergl. Chodowieckis Blatt: E. 832, Friedr. Wilhelm II. und seine Familie.

[6]) Vergl. Mausfallenkupfer.

[7]) Wir müssen uns die von Chodowiecki dargestellte Frisur der „Ophelia“ wahrscheinlich nicht ganz weiß, sondern gelblich vorstellen. Man benutzte in Berlin um die Mitte der siebziger Jahre gelbgebrannten Puder, um damit den Haaren ein blondes Aussehen zu geben. Der Schauspieler Christ erzählt in seinen „Erinnerungen“: Als er 1775 in Berlin ankam, wurde seine Frau „zur Berlinerin umgeschaffen“, indem sie sich „blond puderte und Federn auf dem Kopfe trug“. An anderer Stelle spricht Christ nochmals von „gelb gebranntem Haarpuder“, den seine Frau in Berlin im Gebrauch hatte. Christ S. 84, 163.

die Königin; Chodowieckis Darstellungen dieser Figur zeigen uns, daß die Vertreterin der Königin Gertrude, Madame Henke, mit Hilfe eines den Rücken herabwallenden Schleiers eine Variation der gewöhnlichen Frisur vorgenommen hat. Während die Frisur der Königin vorn wenig von dem Aussehen der üblichen Modecoiffure abweicht, hängt im Rücken ein Teil der Haare frei herab, mit dem flatternden Schleiertuche malerisch drapiert. Die Anordnung ist die gleiche, wie sie u. a. Madame Seyler als „Merope" und Madame Koch als „Alceste" auf genannten Kupfern im Gothaer Theaterkalender zeigen. Chodowiecki hat jedenfalls selbst den Frisuren der Damen bühnengetreue Wiedergabe zuteil werden lassen und mit bewußter Absicht diejenige der Ophelia-Döbbelinin als streng modische Coiffure, dagegen die der Königin-Henke mit einigen bühnencharakteristischen Zutaten dargestellt. So dürfen wir auch annehmen, daß die Haartracht der Ophelia auf Kupfer 10 der theatralischen Wirklichkeit entspricht: in das dicht toupierte Haar der wahnsinnigen Ophelia sind Kornähren gesteckt, die wie ein Strahlenkranz um den Kopf stehen. Eine wahrhaft wunderliche Zierde, die mit dem Kleiderstrohschmuck der Ophelia in Einklang steht. Das Haar ist zum Teil aufgelöst und hängt ihr rechts und links über die Schulter. Ähnlich beschreibt Lichtenberg Misses Smiths Frisur: „Ihr langes flächsenes Haar hing zum Theil den Rücken herab und zum Theil über die Schulter hervor"[1]).

[1]) Deutsches Museum 1776, S. 987.

Dritter Teil.

Schauspielkunst.

1. Anordnung der Figuren.

Abgesehen von dem ersten Blatte der Kalenderfolge weisen alle Hamletkupfer mehrere — zum mindesten zwei — Personen auf. Drei der 15 Hamlet-Kompositionen sind besonders figurenreich: das große Mausfallenkupfer und die Kalenderbilder 10 und 12.

Die Beantwortung der Frage, ob die Anordnung der von Chodowiecki dargestellten Figuren eine willkürliche, vom Meister erdachte, ist, oder ob seine Gestalten so auf den Bildern verteilt sind, wie ihre Gruppierung auch bei den Aufführungen stattfand, ist für unsere Untersuchungen von einschneidender Bedeutung. Ein im Sinne der Bühnentreue bejahender Aufschluß würde uns zugleich der Annahme günstig stimmen, daß Chodowiecki auch der Darstellung der einzelnen Personen in Haltung, Gesten und Mimik die bühnenmäßige Wiedergabe zuteil werden ließ. —

Einer Gruppierung der Darsteller schenkte man im Bühnenbetriebe des 18. Jahrhunderts bereits besondere Beachtung; so versuchte man in hohem Maße eine starke äußerliche Wirkung durch malerische Anordnung, verbunden mit angemessenen Gesten, hervorzurufen[1]). Auf schöne malerische Stellungen wurde sehr viel Wert gelegt; die Kunst der antiken Plastik suchte man sich auf der Bühne nutzbar zu machen.

Überhaupt mühte man sich geflissentlich, die Gruppierung der bildenden Kunst unterzuordnen; man schuf, wo es zulässig war, lebende Gemälde, und die Sucht auch des einzelnen Schauspielers[2]), ein „Ge-

---

[1]) Vgl. Göz; Lessing: Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, 4. Stück, Stuttgart 1750 (Riccobonis Vorschriften); Krit. Bemerk., S. 108.

[2]) So bemerken die Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. 1785, I, S. 124, vom Schauspieler Opitz: „Er brachte verschiedene Tableaux an, die von der größten Wirkung waren."

mählde", ein theatralisches „Tableau" anzubringen, wurde schließlich zur Manie; die oberflächliche leere Pose mußte oft da nachhelfen, wo eine Vortragskunst zu versagen drohte.

Der bildkünstlerische Geschmack des 18. Jahrhunderts übertrug sich auf die lebendige Darstellung, welche das Bühnenbild bot; der Vorliebe für rührende und pathetische Situationen, wie sie der Roman und seine Illustrationen gezeitigt hatte, wurde in theatralischen Gruppenbildern oder Einzelbildern überall da Rechnung getragen, wo die Darstellung einen momentanen Stillstand erlaubte. Diese Verschmelzung von bildkünstlerischer und theatralischer Darstellungsmanier würde eine Untersuchung, inwieweit die Hamlet-Darstellungen Chodowieckis hinsichtlich ihrer Gruppierung theatralische Echtheit aufweisen, schlechterdings unmöglich machen, wenn nicht für die Anordnung eines Bühnenbildes gewisse Vorschriften bestanden hätten, die für die bildkünstlerische Gestaltung keine Gültigkeit hatten. So gab schon Riccoboni 1750 verschiedene Regeln, später ergänzt durch Schröders Vorschrift, daß mehrere Personen auf der Bühne „im halben Zirkel" stehen müssen[1]); des jungen Schiller Dramen beweisen an mehr als einer Stelle, daß ihr Autor auf diese Bühnenvorschrift bei den Anweisungen für die Anordnung seiner Personen Rücksicht nahm[2]).

Auch die en face-Stellung wurde weit peinlicher beobachtet als heute. „Der Schauspieler muß, soviel als möglich, der Profilstellung auszuweichen wißen", schreibt Schmid 1771 in seinem „Parterr"[3]), diese Forderung wurde später auch von Goethe vertreten[4]); indes war man nicht so streng, daß man nicht auch Ausnahmen zugelassen hätte. Eine andere Bühnenvorschrift, die später auch von Goethe in seine „Regeln für Schauspieler" mit aufgenommen wurde, bestand darin, bei einer Anwesenheit von zwei Personen die Respektsperson stets auf der rechten Seite des Unterstellten stehen zu lassen[5]). —

Chodowiecki war bei dem Entwerfen seiner Kompositionen keinerlei Regeln und Vorschriften unterworfen. Er konnte, seiner künstlerischen

---

[1]) Vgl. F. L. W. Meyer, II, 2. Abtlg., S. 209.

[2]) Siehe Petersen, S. 234.

[3]) Seite 227.

[4]) Weimar. Ausg. I, Bd. 40, S. 154. — Petersen, S. 243.

[5]) „Auf der rechten Seite steht immer die geachtete Person: Frauenzimmer, Ältere, Vornehmere." Goethe, „Regeln für Schauspieler", Weimar. Ausg. I, Bd. 40, S. 155.

Konzeption folgend, die Figuren völlig frei und ohne Zwang anordnen und gruppieren; selbst da, wo seine Kompositionen eine Illustration zu einem bestimmten Texte bedeuten sollten, konnte er unter Berücksichtigung der etwa darin enthaltenen indirekten Hinweise für die Anordnung der darzustellenden Personen noch ziemlich frei schaffen. Es lag keine Notwendigkeit vor, daß alle Personen dem Beschauer das Gesicht zukehrten oder daß sie sich in einem Halbkreise im Vordergrunde gruppierten, wenn sie eine Unterredung miteinander führten oder sonst eine gemeinsame Handlung die Personen zusammenbrachte. Daß Chodowiecki im allgemeinen indes die Frontstellung bevorzugte und die Hauptpersonen auf einem Bilde so anordnete, daß sie aus einem größeren Kreise unschwer herauszufinden sind, ist nur natürlich, und so finden sich auch unter Chodowieckis nicht-theatralischen Arbeiten solche Werke, auf welchen die Hauptpersonen im Vordergrunde, en face, die nebensächlichen im Hintergrunde angeordnet sind[1]). Im allgemeinen ist seine Anordnung auf nicht-theatralischen Werken durchaus zwanglos und zeigt keinerlei schematisierende Tendenz[2]).

Als Chodowiecki die Hamletkupfer entwarf, hatte er bereits zwei Serien illustrierender Kupfer für den Berliner Genealogischen Kalender geliefert, welche wegen ihres Bühnenstoffes zu einer näheren Vergleichung mit den Hamlet-Kompositionen herausfordern: „Minna von Barnhelm" und „Deserteur"[3]). Auch andere Kalender wurden mit Szenendarstellungen geschmückt, so der Gothaer Theaterkalender 1778 und 1779. Die Frage, ob auf den genannten theatralischen Kupfern Chodowieckis sowohl wie auf denjenigen im Gothaer Theaterkalender bereits irgendwelche Traditionen in der Anordnung der Figuren bestanden und ob diese Traditionen auch weiterhin aufrecht erhalten wurden, bedarf zunächst näherer Untersuchung.

Die Durchführung der F r o n t a n s i c h t verbunden mit der h a l b - k r e i s f ö r m i g e n G r u p p i e r u n g ist ein Moment, das uns auf Chodowieckis „Minna von Barnhelm"-Kupfern bedeutsam erscheint. Diese

---

[1]) Beispielsweise E. 90 Nr. 9, entstanden 1772, „Blatt zum Leben eines Lüderlichen".

[2]) Die Anordnung der Figuren auf der Kalenderfolge: „Illustration zu Goldsmith, Landpriester von Wakefield" (E. 159, entstanden 1776) zeigt auch die Hauptpersonen wiederholt von hinten gesehen (Kupfer 2, 5, 7, 12). Auch die sonstige Anordnung ist durchaus zwanglos; willkürlich sind die Gestalten auf den Bildern verteilt (desgl. E. 160, 11, E. 231, 3 usw.).

[3]) E. 52 und E. 110.

Anordnung kehrt auf späteren Theaterbildern wieder; auffallend ist es, daß bei einer Anwesenheit von drei Personen stets dieselbe Gruppierung stattfindet: die mittlere Gestalt tritt etwas zurück, die beiden äußeren bilden durch eine geringe Drehung des Körpers, und indem sie das äußere Bein etwas vorstellen, eine halbkreisförmige Rundung. Diese Anordnung bietet u. a. ein Kupfer zu „Julius von Tarent" im Gothaer Theaterkalender 1778. Die Schauspieler Ekhof, Boeck und Meyer zeigen die eben beschriebene Aufstellung: Boeck als mittlerer im Hintergrunde, Ekhof und Meyer rechts und links etwas vortretend, das äußere Bein vorgestellt. Ein anderes Szenenbild, für „Die beyden Hüte" im Gothaer Theaterkalender 1779, zeigt Madame Brandes, Räder und Spengler in der gleichen Gruppierung. Auch auf einem späteren Szenenkupfer, einem Bilde zu „Agnes Bernauerin" im Wiener Theateralmanach 1795, ist die gleiche Anordnung beobachtet. Von Chodowieckis zahlreichen theatralischen Kupfern weist seine Kalenderserie zu „Nicht mehr als sechs Schüsseln" [1]) sechs Bilder mit halbkreisförmiger Anordnung der Figuren auf. Die Ursache dieser sich so oft wiederholenden Gruppenkompositionen ist die Berücksichtigung des lebendigen Theaters: auf ihm gilt Schröders Vorschrift, welche, wie erwähnt, die zirkelförmige Anordnung mehrerer Personen für die Bühne zur Regel machte.

Auch Chodowieckis Hamlet-Kupfer weisen drei Beispiele dieser Art auf: Kalenderkupfer 2 „Sah er ungehalten aus?", Kalenderkupfer 4 „Ich will beten gehn", Kalenderkupfer 5 „Wir schwören". Bei der Darstellung auf Kupfer 4 hat Chodowiecki eine leichte Drehung der ganzen Gruppe vorgenommen, um eine Wiederholung der Anordnung von Kupfer 2 zu vermeiden und zugleich den beabsichtigten Abgang Hamlets anzudeuten.

Die en face-Stellung, welche die traditionelle halbkreisförmige Anordnung mit sich brachte, wurde auf der Bühne selbst in solchen Situationen beobachtet, wo das Zukehren des Rückens die natürliche Stellung gewesen wäre: z. B. wenn mehrere Personen zugleich an einem Tische saßen. Man konnte auf der Bühne somit nur die eine Seite des Tisches benutzen; so sitzen auf einem Szenenbilde für „Zu gut ist nicht gut" (im Gothaer Theaterkalender 1779) die Schauspieler Meyer, Beil und ein dritter je an einer Kante eines Tisches, zwei davon müssen sich indes ganz quer davor setzen, damit man ja ihre „Fronte" sieht. Unter Chodowieckis Werken finden sich verschiedene Tischszenen, und es ist interessant, daß der Meister die nicht-theatralischen Darstellungen

[1]) E. 395, entstanden 1781.

dieser Art völlig anders als die theatralischen behandelt: das Gastmahl, welches Blaise Gaulard zu Ehren Madame de Noyers gibt, findet an einer langen Tafel statt, die an allen vier Seiten besetzt ist, so daß uns die vorderen Tischgäste den Rücken zukehren[1]). Die gleiche Anordnung findet sich bei einer Gruppe von drei Personen, die um einen Tisch versammelt sind und deren eine wir nur von hinten sehen können[2]). Ähnliche Anordnungen lassen sich noch auf verschiedenen, nicht-theatralischen Kupfern nachweisen[3]). Wo Chodowiecki es vermeiden wollte, daß ein Teil der hinteren Personen durch die vorn sitzenden verdeckt wurde, ließ er einen Stuhl in der vorderen Mitte unbesetzt, so auf einem Blatte zu Voltaires Schriften[4]). Abweichend von der bisherigen Methode arrangierte Chodowiecki die Gäste im Hause von Ifflands Oberförster[5]): An einem rechteckigen Tische, der seiner Länge nach die ganze Breite des Bildes einnimmt, ist nur die hintere Längsseite besetzt; eine einzige Person an der Vorderseite des Tisches sitzt so, daß wir sie im Profil sehen können; daß diese Anordnung ganz gegen die Sitte des wirklichen Lebens, nur um der Wahrheit der Bühnendarstellung gerecht zu werden, von Chodowiecki gewählt wurde, ist gewiß völlig deutlich. Hie und da läßt sich also eine gewisse Rücksicht auf bühnenmäßige Gruppierung wahrnehmen.

Von Chodowieckis Hamlet-Bildern nannten wir bisher drei, deren figürliches Arrangement den damaligen Bühnenregeln entspricht: die halbkreisförmige Anordnung Hamlets und seiner Freunde auf den Kalenderkupfern 2, 4 und 5.

Die Anordnung zweier weiterer Kupfer, Nr. 6 und 9, findet ebenfalls ihre Erklärung auf theatralischem Wege: die Frontstellung Ophelias und Hamlets auf Kupfer 6 sowie des Königs auf Kupfer 9 ist durchaus bühnengemäß, und die Anordnung, daß auf dem Kupfer 9 der König, auf Kupfer 6 Ophelia zur Rechten Hamlets steht, entspricht der Regel, nach welcher Respektspersonen stets auf der rechten Seite des Unterstellten zu stehen hatten[6]).

Wenn wir nun schon auf fünf Kupfern die bühnenmäßige Wahrheit in Bezug auf die Aufstellung der Figuren haben konstatieren können,

[1]) S. 140 Nr. 11, Blatt zur Geschichte des Blaise Gaulard.
[2]) S. 320 Nr. 12.
[3]) So u. a. auf S. 172 Nr. 8; S. 276.
[4]) S. 380 Nr. 9.
[5]) S. 559 Nr. 8. Zu Ifflands „Jägern“.
[6]) Goethe, W. A., I, Bd. 40, S. 155; s. auch Petersen, S. 243.

so muß es uns als eine unerklärliche Inkonsequenz Chodowieckis erscheinen, daß er mit der ausgesprochenen Profilstellung, wie sie seine Gestalten auf Kupfer 3, 7, 10, 11 und 12 zeigen, ganz gegen alle theatralische Vorschrift des 18. Jahrhunderts verstößt. Fassen wir indes jene Bilder näher ins Auge, so bemerken wir, daß die Stellung des einzelnen sowohl wie das Zueinander mehrerer Personen bedingt ist durch die Zugangs- und Abgangsmöglichkeiten, mit denen die Darsteller zu rechnen hatten. Wir erwähnten bereits bei Besprechung der Dekorationen[1]), daß ein Zugang von hinten im allgemeinen nur da möglich war, wo die Szenerie die Möglichkeit, eine Tür anzubringen, zuließ: also vor allem in geschlossenen Räumen. Auf Kupfer 3 stehen sich Hamlet und der Geist in Profilstellung gegenüber: sowohl um auf die Bühne zu gelangen, wie von derselben abzugehen, mußte der Weg durch einen Kulissengang genommen werden, da der gemalte Kirchenhinterprospekt kein Abgehen zuließ.

Auf Kupfer 4, welches die gleiche Kirchhofsszenerie aufweist, hat Hamlet-Brockmann eine geringe Wendung des Körpers vorgenommen, als wolle er sich bei den Worten „ich will beten gehen" bereits anschicken, die Bühne durch einen rechtsseitigen Kulissengang zu verlassen: eine Bestätigung dafür, daß kein anderer Abgang als der seitliche Kulissenweg bei dieser Szenerie möglich war. —

Aus den genannten Beispielen läßt sich erkennen, daß Chodowiecki in der Anordnung seiner Gestalten die theatralischen Vorgänge berücksichtigte und sich das auf der Bühne Geschaute nach Möglichkeit nutzbar machte. Wie verhält es sich nun aber mit der großen Mausfallen-Komposition, deren dekorative Ausgestaltung ein ostentatives Abweichen Chodowieckis von dem geschauten Bühnenbilde zeigt? Muß, sobald die kleine Hinterbühne in Wegfall kommt, wie dies ja tatsächlich auf dem Döbbelin-Theater der Fall war, die Anordnung der dem Schauspiel zuschauenden Personen damit eine andere werden, als sie uns Chodowiecki auf seinem Mausfallenkupfer zeigt?

Bei dieser Szene, welche die Anwesenheit fast aller in dem Drama überhaupt beschäftigten Personen erforderte, mußte in Anbetracht der Kleinheit des Bühnenraumes zunächst auf eine möglichst zweckmäßige Verteilung aller Personen Rücksicht genommen werden. Es mußte, sobald das Königspaar und der Hofstaat bereits Platz genommen hatten, in einiger Entfernung davon noch für Hamlet und seine Beobachtungspostierung, in Hamlets unmittelbarer Nähe wiederum für Ophelia und

[1]) Vgl. Teil II (Bühnenkunst) dieser Arbeit.

endlich für Hamlets Getreue Raum bleiben. Als drittes Erfordernis mußte dann noch ein Zugang für die auftretenden Schauspieler da sein und ein von allen Seiten sichtbarer Platz, wo sie ihre kleine Komödie aufführen konnten. Schließlich mußte bei dem plötzlichen Aufbruch des Königs und seiner Partei die Möglichkeit vorhanden sein, daß alle Personen die Bühne in wenigen Sekunden verlassen konnten. Ein Räumen der Bühne war am schnellsten durch die Kulissengänge möglich, und am zweckmäßigsten war es, die beiden zuschauenden Parteien rechts und links in möglichster Nähe der Kulissenflügel zu verteilen. Die auftretenden Schauspieler konnten durch eine im Hintergrunde des Saales befindliche Tür eintreten, vor dieser ihre Komödie aufführen und durch die gleiche Tür die Bühne wieder verlassen. So war bei dem geringen Raum, den die Döbbelinsche Bühne bot, die Ausführung dieser Szene auch ohne die von Schröder vorgeschriebene Hinterbühne möglich, und alle auf der Bühne nötigen Personen konnten ohne störende Kollision und Zwischenfälle ihre Plätze einnehmen und wieder verlassen.

Auf Chodowieckis Mausfallenkupfer kommen für die Theatergeschichte nur die beiden rechts- und linksseitigen Gruppen in Betracht; die hintere Mittelgruppe, gebildet aus den Musikanten und dem Schauspieler auf der kleinen Bühne, fehlte bei der Berliner Aufführung, von welcher in dieser Untersuchung die Rede ist. Nur der den Gonzaga darstellende Schauspieler ruhte dort auf einer Rasenbank.

Wenn wir in Erwägung ziehen, daß Chodowiecki auf den übrigen Kalenderkupfern in der Anordnung seiner Figuren die theatralische Treue nach Möglichkeit wahrte, so geht man in der Annahme nicht fehl, daß er auch auf dieser seiner letzten Hamlet-Schöpfung der bühnenmäßigen Gruppierung seiner Gestalten gerecht wurde. Wohl befremdet es uns und wird alle Zeitgenossen des Meisters, denen die Aufführungen am Döbbelin-Theater bekannt waren, befremdet haben, daß der szenische Hintergrund auf diesem Blatte völlig von der theatralischen Wirklichkeit abweicht. Wie hätte man aber in dieser Darstellung eine Wiedergabe des damaligen Bühnenvorgangs erkennen sollen, wenn Chodowiecki kraft seiner freien künstlerischen Phantasie auch die Personen ganz willkürlich verteilt hätte? Beabsichtigte doch der Meister mit dieser Schöpfung eine Wiedergabe des theatralischen Vorganges, wie die dem Blatte unterstellten Worte „von Herrn Brockmann auf dem Berlinischen Theater 1778 vorgestellt", sowie das Bemühen, die Hauptdarsteller mit möglichst porträtähnlichen Zügen auszustatten, genugsam beweisen. Ja, fassen wir die Möglichkeit nochmals ins Auge, wie diese Szene auf der

engen Döbbelin-Bühne am zweckmäßigsten auszuführen war: die seitliche Gruppierung der beiden dem Schauspiel zusehenden Parteien, — so finden wir in Chodowieckis Mausfallenkupfer nur eine Bestätigung für diese Annahme einer theaterhistorisch getreuen Überlieferung. Die Zusammensetzung der einzelnen Gruppen ist auf dem Mausfallenkupfer die gleiche wie auf Kupfer 10 und 12 der Kalenderserie: König und Königin im Vordergrund, hinter ihren Sesseln stehend einige Hofdamen und hinter diesen die Wachen, von denen man auf Kupfer 10 und 12 nur die Spitzen ihrer Hellebarden sieht. Die stufenförmige Anordnung entspricht der damaligen Bühnenanweisung, nach welcher der Untergeordnete stets im Hintergrund der Bühne zu bleiben habe[1]). Den gleichen pyramidenförmigen Aufbau komponierte Chodowiecki auf einer Illustration zur deutschen Übersetzung von Voltaires „Candide": das Gräflich Donnerstrunkhausensche Paar sitzt auf zwei Sesseln vorn, dahinter stehen ein Junker und eine Baronesse (E. 208). Dieses Blatt entstand Anfang des Jahres 1778 unter dem Einflusse des häufigen Theaterbesuches Chodowieckis in dieser Periode. Es erinnert dieses Titelkupfer in seiner ganzen Anordnung lebhaft an die Gruppierung auf unserem Mausfallenkupfer[2]).

2. Gesten und Mimik.

Einleitung.

Wie für die Anordnung und Gruppierung der auftretenden Personen im 18. Jahrhundert gewisse feststehende Regeln bestanden, so gab es auch für das Spiel jedes einzelnen eine allgemein gültige, normierte Gebärdensprache: bestimmte charakteristische Ausdrucksformen, deren Sinn und Bedeutung von jedermann ohne weiteres verstanden werden konnte. Natürlich konnte nicht ausschließlich mit Hilfe einer solchen Gebärdensprache die Darstellung gebildet werden: außer der Verwendung dieser nur bei gewissen sich überall wiederholenden psychologischen Vorgängen brauchbaren Ausdrucksformen blieb dem Darsteller die freie Wahl seiner

[1]) Siehe Riccobonis Vorschriften in F. L. W. Meyer, II, 2. Abtlg., S. 209.

[2]) Auch in einigen Gesten verschiedener Gestalten auf jenen 12 Illustrationen zu Voltaires Werk zeigt sich unverkennbar der theatralische Einschlag; wir verweisen an dieser Stelle nur auf die Stellung des Statthalters von Buenos-Aires auf Kupfer 208, Candides und der Baronin Armhaltung auf Nr. 210, die halbkreisförmige Anordnung der vier Personen auf Nr. 210. — Die nähere Erklärung einzelner theatralischer Gesten des 18. Jahrhunderts auf den folgenden Seiten.

künstlerischen Gestaltungsmittel damals ebenso überlassen wie heute und wie auch immer da, wo die Kunst nicht unter dem Zwange starrer Formen unterzugehen droht. Die Vorliebe für bildmäßige Wirkung, für wirksame Posen, für die sogenannten „theatralischen Tableaux“ überhaupt, wie sie dem 18. Jahrhundert eigen war, gleichgültig, ob sie von einer Gruppe oder von einem einzelnen gebildet wurden, brachte es mit sich, daß die Gebärdensprache vor allem auf diejenigen Gebiete der Darstellung ausgedehnt wurde, die man mit Hilfe von Dauergesten zu bilden pflegte, bei denen jedoch die äußere Wirkung, welche sie dem Auge boten, oft auf Kosten der wahren Überzeugungskraft erkauft wurde. Engel vermerkt 1785 in seiner Vorrede zu den „Ideen zu einer Mimik“, daß die bisherigen Regeln, welche man als für die körperliche Beredsamkeit geltend aufgestellt habe, weniger für die Wahrheit als für die Schönheit des Ausdrucks berechnet seien. Eine weit größere Gefahr für die künstlerische Gesamtwirkung barg jedoch die Verwendung gewisser Gewohnheitsgesten in sich, und zwar dann, wenn solche Gesten aus Mangel an sonstiger Beschäftigungsmöglichkeit — also vor allem bei untergeordneten Nebenfiguren — zur stereotypen Verlegenheitsgeste wurden: verschränkte oder zusammengeschlagene Arme, die zwischen zwei Knöpfe der Weste gesteckte Hand, das Vorstellen eines Fußes waren u. a. die meist bevorzugten Stellungen, welche die momentane Beschäftigungslosigkeit kennzeichneten und jegliche feinere Individualisierungsmöglichkeit, deren der Träger der Rolle ohne den Zwang der gewohnheitsmäßigen Schematisierung vielleicht fähig gewesen wäre, verschlangen. Schon Lessing verlangte für die Kunst des Schauspielers „spezielle, von jedermann anerkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln“.

Als erster gab J. F. v. Göz eine Sammlung charakteristischer Figuren heraus, die aus Bildern mit beigegebenen Erklärungen besteht. Nächst ihm versuchte Engel im Jahre 1785 die menschliche Gebärdensprache und ihre theatralischen Ausdrucksformen im 18. Jahrhundert in eine zusammenhängende Übersicht zu bringen. Seine Ausführungen bauen sich zum großen Teile auf jenen äußeren mechanischen Bewegungen auf, welche dem Schauspieler des 18. Jahrhunderts als Zeichen seiner traditionellen Gebärdensprache bekannt waren und deren sinngemäße Verwertung Engel in seinem Werke anstrebt.

Engel unterscheidet in seiner Mimik zwei Hauptarten von Gebärden, wofür er die Bezeichnungen „ausdrückende“ und „malende“ Gebärden prägte. Letztere sind Willkürbewegungen, die das gesprochene

Wort begleiten, es illustrieren, anschaulich machen. Sie können auch allein, ohne das gesprochene Wort, angewendet werden, indem ihre Anschaulichkeit erraten läßt, was der Mund verschweigt [1]).

Die von Engel als „ausdrückende" Gebärden bezeichneten Bewegungen sind gleichbedeutend mit den von Schiller als „sympathetische" Bewegungen benannten, welche die „Handlung des Gemüts und den Empfindungszustand desselben begleiten" [2]). Im Gegensatz zu den malenden Gesten sind sie unwillkürliche Ausdrucksbewegungen des Gemüts, die der Rede vorauseilen (z. B. Schreck usw.); Beispiele dafür: Kupfer 3 (Hamlet), Kupfer 8 (Hamlet), Kupfer („in ein Nonnenkloster . . ." Hamlet).

Wir vermögen an dieser Stelle nicht länger darauf einzugehen und an Hand erläuternder Beispiele den Unterschied zwischen beiden Arten der Gebärde zu bieten. Die weitere Aufklärung wird sich aus den folgenden Ausführungen ergeben, bei welchen wir eine beträchtliche Anzahl der gebräuchlichsten theatralischen Ausdrucksformen des 18. Jahrhunderts an Hand der Chodowieckischen Hamlet-Darstellungen Revue passieren lassen werden. —

Die auf theatergeschichtlichem Gebiete reichen Ergebnisse des vorigen Abschnitts berechtigen zu der Hoffnung, daß auch die Gebärden der Chodowieckischen Figuren auf den Hamlet-Kupfern gewisse Merkmale aufweisen, welche der Meister dem Theater entlehnte. Soll diese Annahme zu einem beweiskräftigen Resultat führen, so müßte eine Lösung mit Hilfe der uns bekannten Ausdruckstypen des 18. Jahrhunderts am leichtesten zu erzielen sein. Bei noch so wesentlicher Ausbeute wird indes immer noch eine Anzahl von Gestikulationen zurückbleiben, die sich vermittelst der normierten theatralischen Gebärdensprache nicht erklären lassen und die als typische Ausdrucksformen des 18. Jahrhunderts nicht zu bezeichnen sind.

Zu diesen werden die für die Kenntnis der Theatergeschichte besonders interessanten Gelegenheitsgesten zu rechnen sein: individuelle Gesten eines bestimmten Schauspielers, welche dieser nur in gewissen Situationen ausführte. Wir wissen, daß z. B. verschiedene Spieleinzelheiten Hamlet-Brockmanns als geradezu verblüffende Neuerungen die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums erregten und von späteren Hamlet-Darstellern nachgeahmt wurden. Seine Gesten lassen sich, falls

[1]) Besonders in Pantomimen und Balletten; s. Petersen, S. 366. Engel, I, S. 59.

[2]) Schiller, „Anmut und Würde".

Chodowiecki sie in seine Kompositionen mit übernommen hat, vermittelst eines Vergleiches ebenfalls unschwer als solche bestimmen. Wenn wir endlich noch Chodowieckis nicht-theatralische Kupfer zu Rate ziehen, und auch hier eine Tradition der Ausdrucksformen in einer Reihe von psychologischen Vorgängen nachweisen können, von deren bildmäßiger Wiedergabe der Meister auf seinen Hamlet-Kupfern abweicht, so darf man dann die dargestellte Ausdrucksform ebenfalls zu den theatralischen zählen.

Was dann etwa noch übrig bleiben sollte, sind künstlerische Freiheiten, die nur aus bildtechnischem Empfinden heraus vom Meister ausgeführt wurden; diese haben aber mit dem Theater nichts gemein, sind nicht den Bühnenvorgängen entlehnt.

Beinstellungen.

„Jede Stellung des Fußes gründet sich auf Regeln" [1]). Die theatralischen Bein- bezw. Fußstellungen im 18. Jahrhundert waren fast alle jener unnatürlichen Tanzmeistergrazie [2]) verfallen, welche als Grundstellung in allen Ruhelagen des Körpers fünf Positionen verlangte, die je nach Vorschrift, ob der Körper in völliger Ruhe verharrt oder bereits im Gehen begriffen sei, ob Schwerfälligkeit oder Grazie oder sonst eine jener tausend Nuancen, die eine schauspielerische Leistung verlangt, ausgedrückt werden sollte, zur Anwendung kamen.

Diese fünf Positionen fanden natürlicherweise nur Berücksichtigung, wenn eine Person für kürzere oder längere Zeit an einen bestimmten Platz gefesselt war. Der Begriff einer „Pose" hängt mit der Stellung der Füße, bedingt durch die Anwendung einer der vorgeschriebenen fünf Positionen, aufs engste, ja untrennbarste zusammen.

Es ist kein Zufall, daß wir auf Chodowieckis Hamletschöpfungen eine große Anzahl dieser Positionen nachweisen können. Der Meister wählte zur Verbildlichung in erster Linie Momente augenblicklichen Stillstandes in der Darstellung, und im vorigen Abschnitte haben wir versucht zu beweisen, daß die Anordnung seiner Figuren mit den stattgehabten Vorstellungen aufs engste verknüpft ist. Die Formierung eines theatralischen Gemäldes, wie uns Chodowieckis Kupfer deren verschiedene Beispiele geben, einerlei, ob eine oder mehrere Personen dasselbe bilden,

---

[1]) Krit. Bemerk., S. 28.

[2]) Über die Unterordnung der Schauspielkunst unter die Tanzkunst vgl. Oberländer, S. 12. — „Die Tanzkunst ist dem Schauspieler nothwendig zu wissen." Krit. Bemerk., S. 265.

war ohne eine kunstgerechte Beinstellung indes unmöglich; ja, von der Art und Weise, die Füße zu stellen, hing die Hauptwirkung, hing die ganze Haltung des übrigen Körpers ab. Unwillkürlich und unausgesprochen bildete sich bei der Verwendung der fünf Positionen eine bestimmte Tradition heraus; ihre in gleichen Situationen stets wiederkehrende Verwendung machte einen wesentlichen Bestandteil der gebräuchlichen theatralischen Gebärdensprache des 18. Jahrhunderts aus. —

Wir haben im vorigen Kapitel bereits von der zirkelförmigen Anordnung gesprochen, die bei der Anwesenheit mehrerer Personen auf der Bühne vorgeschrieben war[1]). Chodowieckis Hamlet-Kupfer 2, 4 und 5 (Hamlet in Begleitung seiner beiden Freunde Gustav und Bernfield) vermögen uns auch diese Gruppierung anschaulich zu kommentieren. Durch Vorstellen des einen Fußes der beiden außenstehenden Gestalten wurde die Form der Rundung weit besser herausgebracht und den einzelnen Personen eine ungezwungenere Haltung gegeben, als wenn alle mit zusammengeschlagenen Hacken daständen. Jenes war die gebräuchlichste Stellung, gebildet aus der vierten Position, einer Ruhestellung[2]), bei welcher der eine Fuß (meistens der linke) etwas vorgesetzt wird, während das Gewicht des Körpers auf dem hinteren Fuße lastet. Als beliebteste Dauerstellung momentan unbeschäftigter Nebenpersonen finden wir dieselbe wiederholt auf Theaterbildern dargestellt; besonders häufig kehrt diese Stellung auf den theatralischen Figuren wieder, die Meil zu Engels Mimik lieferte[3]), ein Beweis, wie unentbehrlich diese Pose auf der Bühne des 18. Jahrhunderts geworden war; auch Goethe empfiehlt in seinen „Regeln für Schauspieler" die Verwendung der „vierten Tanzstellung zur Formierung einer schönen, nachdenkenden Stellung"[4]). Anschaulich zeigt sie auch ein Szenenbild im Gothaer Theaterkalender 1778: Schauspieler Boeck und Meyer in „Julius von Tarent"; desgleichen eine theatralische Darstellung im Wiener Theater-Almanach für 1795: ein Kupfer zu „Agnes Bernauerin", 4. Aufzug, 4. Auftritt (rechts eine männliche Gestalt mit vorgestelltem Fuße). Auch

[1]) Vgl. Schröders Ergänzungen zu Riccobonis Vorschr. in F. L. W. Meyer, II, II. Abtlg. S. 209.

[2]) „Im Stehen, ist, die in der Tanzkunst bekannte 4te Position, die angemessenste." Krit. Bemerk., S. 50.

[3]) Vgl. Engel, I, Fig. 2 S. 92, Fig. 3 S. 110, Fig. 6 S. 112, Fig. 30 S. 250, II, Fig. 49 S. 106. Übertreibung der Position Kupfer 41 in Engel, II, S. 16. Desgl. Kupfer 45, II, S. 60.

[4]) Goethe, „Regeln für Schauspieler", W. A. I, Bd. 40, S. 156.

auf einer Szenendarstellung in Ifflands Almanach 1807, im Hintergrunde ein Bedienter mit vorgestelltem Fuße[1]).

Die Bewegungslosigkeit der dargestellten „Gemählde" verlangte von dem Schauspieler in fast allen Fällen eine stabile Ruhelage bezw. -Stellung des Körpers. Die vierte Position, als die traditionelle Stellung in fast allen Momenten augenblicklichen oder längeren Stillstandes, kehrt auch besonders häufig auf den Hamlet-Kupfern wieder: die Stellung Hamlets auf Kupfer 1, 3, 6 und 11, des Königs auf Nr. 9, Bernfields auf Nr. 4 und Gustavs auf Nr. 11 sind ausgesprochene vierte Positionen. Letztgenannte Gestalt ist mit ihrem auf die Seite geneigten Kopf und den auf die Erde starrenden Augen der anschaulichste Kommentar zu Goethes Schauspielerregeln bezüglich der Verwendung der vierten Tanzstellung[2]). Eine Bestätigung, daß diese Beinstellung besonders auf dem Theater üblich war, ist uns der Umstand, daß Chodowiecki auf seinen nicht-theatralischen Kupfern nur äußerst selten die Stellung in der vierten Position verwendete. Ein nicht-theatralisches Beispiel: die Stellung des jungen Burchill auf dem Titelkupfer zu Goldsmiths „Landprediger von Wakefield"[3]) belehrt uns, daß Chodowiecki die Darstellungen einer gekränkten Unschuld, wie sie uns der junge Burchill in dieser Situation verkörpert — ein sowohl im Drama wie im Roman damaliger Zeit beliebtes Motiv — am eindrucksvollsten zu veranschaulichen glaubte, wenn er sie mit Hilfe einer dem Theater entlehnten Pose charakterisierte: den vorgestellten linken Fuß, die erhobene Linke, welche mit malerischer Geste kränkende Beschuldigungen zurückweist, hat Chodowiecki nicht dem bürgerlichen Leben, sondern dem Theater abgesehen.

Ein Blick auf einige von des Meisters theatralischen Bildern belehrt uns dagegen, daß hier die Verwendung der genannten fünf Positionen mit Vorliebe stattgefunden hat.[4])

Nächst der vierten war es die fünfte Position, die zur Formierung einer malerischen Stellung Verwendung fand. Die ruhige Stabilität, wie sie der vierten Position eigen ist, ist hierbei schon um

---

[1]) Bei Chodowiecki u. a. auf seinen Kupfern zum „Deserteur" (E. 110, Nr. 1, 2, 3).

[2]) Vgl. Goethe, W. A. I, Bd. 40, S. 156.

[3]) E. 149, entstanden 1776.

[4]) So die Kalenderfolge E. 110 zum „Deserteur", wo die Tanzmeisterstellungen verbunden mit einigen typisch-theatralischen Armgesten am ausgesprochensten wiedergegeben sind, — der in der vierten Position vorgestellte linke Fuß auch bei Karl Moor auf dem zweiten Kupfer der Kalenderfolge Chodowieckis zu Schillers „Räuber", E. 462.

ein Geringes aufgehoben; das Gewicht des Körpers ruht hierbei auf dem vorderen Fuße, während der hintere mit Ferse und Sohle leicht vom Boden erhoben ist[1]). Die Verwendung dieser Stellung führt mehr noch als die vierte Position zur Tanzmeistergrazie; sobald man diese Stellung zum längeren Verweilen mißbrauchte, wirkte sie gekünstelt und pathetisch. „Wer sah je in der Natur einen Menschen niedrigen Standes“, klagt Ludwig Schröder, „einen Bauer, Handwerker oder Soldaten, mit zurückgebogenem Körper, ausgebreiteten Armen, in der fünften Position stehend? Und doch findet man auf dem Theater nicht wenige solcher Darsteller“ [2]). Dies leuchtet sofort ein, wenn wir die Figur des „Geistes“ auf Chodowieckis Hamlet-Kalenderkupfern 3 und 8 ins Auge fassen. Auch einige andere Figuren des Hamlet-Dramas sehen wir auf den Kupfern in der fünften Positionsstellung, so vor allem Gustav, der auf Kupfer 2, 4 und 5 diese Haltung innehat, desgleichen Bernfield auf Kupfer 2. Da Gustav sowohl wie auch Bernfield sich in den hier dargestellten Situationen im Zustande völliger Ruhe befinden, so wäre nach den Darstellungstraditionen des 18. Jahrhunderts hier die vierte Position die gegebene gewesen, anstatt der von Chodowiecki veranschaulichten fünften. Man ist also geneigt, hier ein Abweichen Chodowieckis von der theatralischen Wirklichkeit anzunehmen. Wir finden indes unter Riccobonis Vorschriften eine Bemerkung, nach welcher er die häufige falsche Anwendung der vierten Position in solchen Situationen tadelt, wo eigentlich die zweite Position benutzt werden müsse: „Seit einigen Jahren ist eine Stellung der Füße Mode geworden, die der Tanzkunst (deren Regeln, so wie die aller Künste, aus der Natur genommen sind) durchaus entgegen und unschicklich ist. Anstatt daß der Schauspieler, wenn ihm jemand rechts steht, den rechten Fuß in die zweite Position stellen soll, setzt er den linken Fuß in die vierte; gibt also einem beträchtlichen Teil des Publikums, das womöglich immer den ganzen Menschen sehen soll, den Rücken preis und kann so, auf keine natürliche Art, weder vor- noch rückwärts schreiten“ [3]). Die Profilstellung und Rückenstellung des Horatio auf Kupfer 4 ist auf diese verkehrte Fußstellung zurückzuführen.

---

[1]) Schröders Ergänzungen zu Riccobonis Vorschriften in F. L. W. Meyer, II, 2. Abtlg., S. 186.

[2]) Vgl. Fig. 36 in Engel, I, S. 332 und Fig. 48, II, S. 106. S. auch Krit. Bemerk., S. 264.

[3]) Schröders Ergänzungen zu Riccobonis Vorschriften in F. L. W. Meyer, II, 2. Abtlg., S. 186.

Arm- und Handbewegungen.

Bevor wir uns der Betrachtung der „malenden“ Gesten zuwenden, jenen Ausdrucksformen der theatralischen Gebärdensprache, die der schönen äußeren Wirkung halber bei der theatralischen „Bildkunst“ unerläßlich waren, möchten wir einiger Gewohnheitsgesten Erwähnung tun, die vor allem als Verlegenheitsgesten in solchen Situationen Verwendung fanden, wo momentane Passivität eine Beschäftigungslosigkeit des gesamten Körpers verlangte.

So hatte sich bei den untergeordneten Schauspielern, die im allgemeinen die Nebenrolle eines Bediensteten oder sonstigen Untergebenen zu spielen hatten, eine Haltung Geltung verschafft, die jeglicher Charakteristik entbehrte und nur ein höchst unglücklich gewählter Ausweg war, die leeren Hände irgendwo unterzubringen: die männlichen Darsteller verschränkten die Arme [1]), während die „Frauenzimmer“ sie sanft ineinanderlegten. „Hat sie nichts zu sagen, so steht sie mit verschränkten Armen wie eine Säule da“, klagt Schmid in seinem „Parterr“ über Madame Döbbelin [2]). Auch Engel rügt in seiner „Mimik“ das „sanfte Ineinanderschlagen der Arme als den gewöhnlichen Ausdruck der Ruhe“ auf der Bühne [3]).

Dieses Verschränken der Arme kehrt auf Chodowieckis Hamlet-Kupfern, wenn auch nicht bei den wenigen weiblichen, so doch bei den männlichen Darstellern zu verschiedenen Malen wieder. Ohne den verhüllenden weiten Mantel bietet uns die Figur des Laertes auf Kupfer 10 das instruktivste Beispiel; die stete Wiederholung dieser Haltung bei fast allen Mantelfiguren bringt uns auf die Vermutung, daß diese Armhaltung in Verbindung mit jenem Kleidungsstücke für Augenblicke der Ruhe direkt vorgeschrieben war. Oder sollte dieses feste Zusammenhalten des Mantels mit beiden oder nur einem Arme, wie es uns Gustav und Bernfield auf Kupfer 4, 11, 2, 5 zeigen, in jener Zeit, da diese Bilder entstanden, im gewöhnlichen Leben der Brauch gewesen sein?

Chodowiecki hat uns aus den Bürgerkreisen seiner Umgebung ein Blatt geliefert, das acht Mantelfiguren beieinander zeigt: seine acht Predigergestalten, welche der Meister für die Illustrationen zu „Se-

---

[1]) S. auch Kothe, S. 18.

[2]) Schmids „Parterr“, S. 337. S. auch Krit. Bemerk., S. 275.

[3]) Engel, I, S. 311; s. auch das Kupfer 4 im gleichen Bande und den Text auf S. 112. Ein Beispiel für das Verschränken der Arme bei männlichen Darstellern: Kupfer zu dem Drama „Die Katakomben“ im Wiener Hoftheater-Taschenbuch 1813.

baldus Nothanker" entwarf[1]). Ihren kragenartigen Mantel halten sie — um die Arme nicht frei und beschäftigungslos hängen zu lassen — in der Mitte mit beiden Händen zusammen oder seitwärts mit nur einer Hand, oder sie schlagen ihn über einen Arm, aber niemals benutzen sie ihn dazu, um beide Arme hineinzuwickeln.

Dagegen ein anderes Beispiel aus der Reihe der Chodowieckischen Darstellungen: seine Folge zum Lauenburg. Geneal. Kalender 1783, die aus zwölf Szenenbildern zu Plümeckes Trauerspiel „Lanassa" besteht[2]), weist eine Anzahl Priester auf, deren Würde mittels eines großen Mantelkragens, wie ihn auch Gustav und Bernfield auf den Hamlet-Kupfern haben, ausgedrückt ist. Genau wie die beiden letztgenannten Gestalten der Hamlet-Serie wickeln sie sich hinein; besonders der Oberbramin, hinter dessen Maske Brückner, der Berliner Darsteller dieser Rolle, in seiner ganzen Art unverkennbar ist, nimmt zu wiederholten Malen die eben beschriebene Stellung ein[3]). Erst Iffland als Oberpriester in Kotzebues „Sonnenjungfrau" vermied alle Steifheit und Einförmigkeit, mit der seine Vorgänger dieses Kleidungsstück gehandhabt hatten, und wußte mit Hilfe eines der Antike entlehnten Faltenspiels den Reiz seiner Darstellung um ein wesentliches zu erhöhen[4]).

Die Monotonie und Langeweile, welche diese sich immer und überall wiederholende Haltung jener beiden Begleiter Hamlets ausströmt, trug noch dazu bei, das Spiel Hamlet-Brockmanns um so wirksamer erscheinen zu lassen. Das treffendste Beispiel jener in völliger Untätigkeit ausharrenden Begleitfigur ist die Gestalt des Gustav (Horatio) auf Kupfer 11 der Kalenderfolge[5]). Ein weibliches Gegenstück schenkte uns Chodowiecki in der Figur der Zofe auf Kupfer 7 und 10 der Kalenderfolge zu „Minna von Barnhelm"[6]), die mit zusammengeschlagenen Armen ruhig abwartend dasteht, eine Haltung, wie sie bei den weiblichen Figuren Chodowieckis auf nicht-theatralischen Bildern höchst selten zu finden ist. Seinen weiblichen Nebenpersonen gibt er dort meistens einen Fächer in die Hand, mit dem sie sich Beschäftigung suchen[7]);

---

1) E. 122, entstanden 1775.

2) E. 419, entstanden 1782.

3) Vgl. die Kupfer 1, 2, 7, 9, 10, 11.

4) Vgl. Böttiger, S. 249 ff.

5) Goethe, „Nachdenkende Stellung" in „Regeln für Schauspieler". W. A. I, 40, S. 156.

6) E. 52, entstanden 1769.

7) Siehe u. a. E. 182, 6 (1777); E. 177 (1776); E. 172, 12 (1776); E. 230 (1778); E. 255 (1778) usw. Einen Fächer sogar bei der Trauung in der Hand auf E. 220.

dienstbaren Geistern und Frauen aus den unteren Schichten legt er die Hände kreuzweis übereinander[1]).

Die zahlreiche Wiederholung, welche die Geste des Armverschränkens auf den Hamlet-Kupfern aufweist, zeigt die bedrohliche Überhandnahme, die der Gebrauch einer gewohnheitsmäßigen Verlegenheitsgeste mit sich bringen konnte. Alle feineren Spielnuancen ertötend, barg ihre zu häufige Verwendung noch den Nachteil in sich, der Bequemlichkeit und der Gedankenlosigkeit Vorschub zu leisten.

Noch eine zweite Gewohnheitsgeste müssen wir hier anführen, die als eine der gebräuchlichsten mimischen Ausdrucksformen der theatralischen Gebärdensprache des 18. Jahrhunderts angehörte: das Verbergen der Hand im Busen zwischen zwei Knöpfen der Weste oder des Rocks. „Es ist äußerst fehlerhaft", schreibt später Goethe[2]), „wenn man die Hände entweder übereinander oder auf dem Bauche ruhend hält, oder eine in die Weste, oder vielleicht gar beide dahin steckt[3]).

Diese Geste wurde gleich dem Verschränken der Arme in allen Situationen der Untätigkeit mit Vorliebe verwendet[4]). Ein Kupfer (nach Catel von Bollinger gestochen) in Ifflands Almanach für 1807 zeigt uns den lebhaft gestikulierenden Iffland, auf dem gleichen Kupfer etwas im Hintergrunde einen zweiten Schauspieler, der diesem lebendigen Gebärdenspiele seines Partners in völliger Untätigkeit, die Füße in der vierten Position, die rechte Hand im Busen verborgen, zusieht[5]). Engel berücksichtigt diese Armhaltung in seiner „Mimik" zu wiederholten Malen; die Art und Weise, wie er davon spricht, beweist deutlich, daß auch ihm dieselbe als eine durchaus gebräuchliche theatralische Geste bekannt ist. So warnt er vor ihrer Verwendung in lebhaften Situationen und erzählt als abschreckendes Beispiel von einem Darsteller, der als Beaumarchais mit einem Teile des Körpers in lebhafter

---

[1]) U. a. S. 220 (1778).

[2]) „Regeln für Schauspieler", § 46.

[3]) Vgl. Kupfer 3 und 4 zu einer Aufführung von „Bewußtsein" a. d. Mannheimer Bühne i. Goth. Theat.-Kal. 1788.

[4]) „Gemeinhin hat man die rechte Hand, in der aufgeknopften Weste gegen die Brust eingesteckt, und läßt die linke Hand perpendikular hängen." Krit. Bemerk., S. 258.

[5]) Einen Kommentar hierzu bildet folgender Satz i. d. Krit. Bemerk., S. 275: „Gemeinhin sieht man . . . den Redner in voller Thätigkeit, und die übrigen anwesenden Personen, müßig in Parade dastehen."

Aktion war, während er „den linken Arm völlig schlaff läßt und die Hand im Busen behält“[1]).

Es wurden verschiedene Abstufungen darin gemacht, je nachdem ob man die Hand höher oder mehr in der Mitte des Busens verbarg. „Der Stolze fährt mit der Hand, wenn er sie einstekt, gerne höher in die Brust“, schreibt Engel[2]). Meil gibt ein illustrierendes Kupfer zu dieser Bemerkung: eine Figur mit vorgestelltem linken Fuße in der zweiten Position, mit in die Seite eingestemmter Linken, die Rechte so hoch unter dem Gewande verborgen, daß der Ellenbogen beinahe in Schulterhöhe ist, kurzum eine Stellung, wie sie nur auf der Bühne möglich wäre.

Auf einem weiteren Kupfer Meils zu Engels genanntem Werke ist die vierte Position als die gewöhnliche Ruhestellung mit dem Einstecken einer Hand zwischen die Knöpfe der Weste vereint[3]). Ebenso bei einer dritten Gestalt, die eine Illustration zu Engels Ausführungen bildet (Fig. 51), ein Beispiel für einen milderen Grad der Schwermut, die den Körper bekanntermaßen auch zu völliger Untätigkeit zwingt. Hier stellt Engel eine Wahl zwischen dem „Ineinanderschlagen“ der Arme oder dem Verbergen der Hand in der Kleidung[4]). Auch auf Chodowieckis Hamlet-Kupfern ist diese Geste vertreten: Kupfer 9 der Kalenderfolge zeigt uns die Figur des Königs in der wiederholt erwähnten Ruhelage des Körpers, vierte Position verbunden mit dem Verbergen der Hand im Busen.

Auch an anderer Stelle hat uns Chodowiecki diese theatralische Pose verbildlicht: Tellheim auf den Szenendarstellungen zu „Minna von Barnhelm“[5]) ist zweimal in dieser Haltung dargestellt[6]).

Auf nicht-theatralischen Kupfern des Meisters finden wir diese Armhaltung hingegen nur äußerst selten: sie scheint im täglichen Leben auch damals so wenig üblich gewesen zu sein wie heute. Die Gestalt eines jungen Mannes auf Chodowieckis Kupfer 61 zu Basedows Elementarwerk, der an der einen Hand ein junges Mädchen zum Tanze führt, während er die andere freie Hand in den Busen gesteckt hat, ist als eine der seltenen nicht-theatralischen Darstellungen des Meisters nur ein

[1]) Engel, I, S. 312.
[2]) Engel, I, S. 111.
[3]) Vgl. Fig. 30 in Engel, I, S. 250.
[4]) Siehe Engel, II, S. 106.
[5]) S. 52, entstanden 1769.
[6]) Vgl. Kupfer 5 und 7 genannter Folge.

Beweis dafür, daß jene Geste, als eine der Tanzmeistergrazie entlehnte, sich auch hier dem Gebiete der theatralischen Ausdrucksformen nähert. —

Nachdem wir nunmehr die gebräuchlichsten auf Chodowieckis Hamletbildern vertretenen theatralischen Verlegenheitsgesten erschöpft haben, wenden wir uns jenem Gebiete mimisch-plastischer Gestikulation zu, dessen einzelne Ausdrucksformen im 18. Jahrhundert unter dem Namen „mahlende Gebärden“ zusammengefaßt wurden. Unter den mannigfaltigen Erscheinungsformen, deren Bildung und Verwendung der Wahl des Schauspielers in den meisten Fällen überlassen blieb, hatten sich, gleich dem gewohnheitsmäßigen Verwenden des Armverschränkens und Handeinsteckens, einige Gesten eingebürgert, deren traditionelle Überlieferung und Benutzung zu leerer Affektation führte, da Mangel an Überlegung und Geschmack eine richtige und sparsame Verwendung nicht zu finden wußte. Wir meinen hier vor allem das „Portebras“, jene hohle Vortragsgeste, die von Lessing verurteilt und bekämpft wurde, aber dennoch bis in den Anfang des neuen Jahrhunderts ihr Dasein behauptete. Als ein Überrest aus der Zeit der Haupt- und Staatsaktionen geht sie ihrem Ursprung nach auf jenes Agieren mit dem Kommandostabe zurück, das als erste Grundbedingung alles Könnens vom Helden der Tragödie verlangt wurde[1]).

Das Portebras im eigentlichen Sinne wurde ohne jegliches Requisit ausgeführt und bestand lediglich in einem unwillkürlich erscheinenden Erheben des Armes und der Hand, das nichts weiter beabsichtigte, als durch eine schöne Linie dem Auge etwas zu bieten, ohne damit den Sinn der Rede direkt veranschaulichen zu helfen.

Anschauliche Beispiele für die Verwendung dieser Geste findet man unter anderem auf folgenden Szenenbildern: Schauspieler Meyer auf dem theatralischen Kupfer für „Zu gut ist nicht gut“ im Gothaer Theaterkalender 1779; der Tempelherr auf einem Kupfer zu Lessings „Nathan der Weise“ im Gothaer Theaterkalender 1780; bei den Hauptfiguren auf dem theatralischen Kupfer zu „Agnes Bernauerin“, 4. Aufzug, 3. Auftritt, und zum „Coriolan“ im Wiener Theateralmanach 1795.

Bei der häufigen Verwendung, deren sich diese Vortragsgeste besonders in allen ruhigen Situationen des Dialogs erfreute, nimmt es nicht wunder, daß wir dieselbe auch bei den Gestalten der Chodowieckischen

---

[1]) Vgl. Iffland, Alman. 1807, S. 143.

Hamlet-Darstellungen wiederfinden. Mit welch getreuer Charakteristik Chodowiecki auch hierin die unterschiedlichen Nuancen zu prägen wußte, welche sich in der Ausübung dieser theatralischen Gebärden im Laufe der Zeiten allmählich herausgebildet hatten, zeigt die verschiedene Art und Weise, mit der er diese mimische Ausdrucksform auf Kupfer 3 der Kalenderfolge zweimal dargestellt hat: rechts der Geist, vom alten Döbbelin mit dem ganzen Bombast und leeren Pathos in Sprache und Aktion vorgestellt, dessen dieser fest im alten tragischen Stil wurzelnde Komödiant sich stets und überall bediente. Das Agieren mit dem Kommandostabe, den Schröders Anweisung dem Königsgeiste in die Hand gibt, verführte ihn dazu, die alten Probekünste eines angehenden Heldenspielers von neuem aufleben zu lassen. Dazu verfiel Döbbelin noch in den allgemeinen Fehler, der gewöhnlich bei Ausübung des Portebras gemacht wurde, den Arm im Ellenbogen völlig steif zu lassen; „die mahlerische Rundung, ohne welche diese Geste alle Grazie verliert" und dazu die „Verdrehung der Handwurzel" [1]) geben dieser Gebärde eine Unnatürlichkeit und eine Geschraubtheit, mit der auch Chodowiecki das gesamte Spiel des alten Döbbelin aufs trefflichste zu charakterisieren wußte.

Während wir hier das Portebras in seinen berüchtigten Uranfangsstadien ohne jegliche Verfeinerung und sinngemäße Verwendung vor uns sehen, erkennen wir in Hamlet-Brockmanns leichter Hebung des linken Unterarms bereits jene verfeinerte Darstellungskunst, welche die Geste des Portebras nur in einer gemilderten Variierung anzuwenden wagte. Wir vermögen jene sanfte Rundung des Unterarms, die den Arm fast unmerklich vom Körper loslöst und einzig darauf bedacht ist, die malerische Wirkung der Silhouette zu vervollständigen, kaum mit dem Namen „Portebras" zu belegen.

Die Hebung des Armes, „des falschen Anstands prunkende Gebärde" [2]), als inhaltslose Begleitgeste der Rede oder als Vervollständigung einer auf malerische Wirkung berechneten Pose, wie sie auf der Bühne Verwendung fand, ist eine im gewöhnlichen Leben kaum ausgeführte Bewegung, und darum auf Chodowieckis nicht-theatralischen Werken, soweit diese dem bürgerlichen Leben seiner Zeit und ihren alltäglichen Vorgängen und Erlebnissen gewidmet sind, auch kaum zu finden.

---

[1]) Diese häufig vorkommenden Fehler in der Ausübung des Portebras werden von Böttiger anläßlich seiner Abhandlung über Iffland als Oberpriester in Kotzebues „Sonnenjungfrau" gerügt (Böttiger, S. 281).

[2]) Schillers Gedicht „An Goethe". Cotta'sche Säkularausgabe 1, S. 199 ff.

Wir werden weiter unten bei der Besprechung der hinweisenden Gesten nochmals auf diese Armhaltung des „Geistes" zurückgreifen müssen.

Unter den „malenden" Gesten nehmen die unter der Bezeichnung „hinweisende" Gesten zusammenzufassenden Gebärden des 18. Jahrhunderts einen breiten Raum ein, jene mimischen Ausdrucksformen, welche, indem sie den Inhalt der Rede sinnlich wirksam und wahrnehmbar zu machen suchen, entweder gegen andere Personen und Gegenstände gerichtet sind oder das eigene Ich bezeichnen. Die nähere Erläuterung des hinweisenden Gestus, wie er in der theatralischen Darstellung des 18. Jahrhunderts gebräuchlich war, hat bereits an anderer Stelle stattgefunden[1]; wir müssen uns darauf beschränken, jene Gesten einer Betrachtung zu unterziehen, welche auf den Chodowieckischen Hamlet-Kompositionen zur Veranschaulichung gekommen sind.

Ludwig Schröder, der mit mimischen Anweisungen im Hamlettexte äußerst sparsam ist, verlangt an einer Stelle die hinweisende Geste auf das eigene Ich: Hamlet (1777) II, 8. Sz.: „Ja, du armer unglückseliger Geist, solange das Gedächtniß in diesem betäubten Rund (er schlägt an seinen Kopf) seinen Sitz haben wird...!" Im allgemeinen blieb die Verwendung der hinweisenden Gesten dem Gutdünken des Schauspielers überlassen, und nur gar zu häufig wurde davon Gebrauch gemacht. „Wenn Schauspieler von sich selbst, oder vom Herzen und vom Kopf sprechen, so zeigen sie gemeinhin mit der Hand darauf. Sonderbar! Grade als wenn der Zuschauer nicht wüßte, wo ihr Herz und Kopf wäre!"[2]) Für die damalige Schauspielergewohnheit, „bei der Erwähnung nicht nur des Herzens, sondern jedes Gefühls und jeder innerlichen Eigenschaft, sei es Liebe, Dankbarkeit, Tugend, Unschuld"[3]), mit der Hand die Brust zu berühren[4]), haben wir eine anschauliche Bestätigung in der Figur der Ophelia auf Chodowieckis illustrativer Beilage zur Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung 1778 (Unterschrift: „... in ein Nonnen Kloster geh"). Hier ist der hinweisende Gestus eine pantomimische Bewegung, welche die im Innern des Mädchens herrschenden Gefühle, das stürmisch klopfende Herz, den Ausdruck des Kummers gepaart mit der Reinheit und Unschuld des Ge-

---

[1]) So u. a. Petersen, S. 366 ff.; Engel, „Mimik", 8. Brief, 15. Brief usw.

[2]) Krit. Bemerk., S. 259.

[3]) Petersen, S. 376.

[4]) Siehe Goethe, „Regeln für Schauspieler", § 56.

müts, bezeichnen soll, ohne daß ein gesprochenes Wort diese Geste begleitete. Von Schiller wird dieses Handauflegen auf das Herz und auf die Brust an verschiedenen Stellen direkt verlangt[1]); die Figur der Döbbelin-Ophelia Chodowieckis findet eine korrespondierende Darstellung in der Thekla der Madame Fleck auf einem Kupfer in Ifflands Almanach 1807[2]). Auch Chodowieckis „Alexis“ auf den Deserteur-Kalenderbildern, dem unser Meister zahlreiche theatralische Gesten seines derzeitigen Berliner Darstellers beigegeben hat[3]), hat auf Kupfer 3 bei den Worten „Sagst du es nur, um mich zu quälen?“ (I. Aufzug, 6. Auftritt), und Kupfer 4: „Ja, glaubt es mir, ich desertire“ (I. Aufzug, 8. Auftritt), die linke Hand pathetisch auf die Brust gelegt, eine Haltung, die auch der lyrische Bühnensänger unserer Tage noch mit besonderer Vorliebe einzunehmen pflegt. Im allgemeinen indes ist in der heutigen Darstellungskunst der Gebrauch dieses das eigene Ich bezeichnenden Gestus fast völlig verschwunden, so gut wie wir diese uns geziert vorkommende Bewegung auch nicht mehr im gewöhnlichen Leben ausführen. Chodowieckis empfindsame Zeitgenossen, vor allem die Frauenwelt, liebte es indes, ihr reiches Gefühlsleben auch durch eine entsprechende mimische Äußerung zu dokumentieren; die beseligenden Gefühle heimlicher Liebe, das Klopfen des Herzens beim Herannahen des Geliebten, diese bevorzugten Motive fanden deshalb auch reiche Verwendung im Romane, und auf mehr als einer der zahlreichen Illustrationen zur belletristischen Litteratur seiner Tage hat Chodowiecki einer schwärmerischen Jungfrau die Hand auf den wogenden Busen gelegt[4]). Vollends unerläßlich war diese Geste bei einem Handkuß: die Angebetete legte dann die freie Linke beseligt aufs Herz[5]).

Daß die gefühlsmäßige Verwendung dieser hinweisenden Gebärde jedoch selbst im Zeitalter der Empfindsamkeit der natürlichen Anmut widersprach und als affektiert und geziert empfunden wurde, wo gesunder Sinn für Natürlichkeit herrschte, zeigt uns Chodowiecki selbst auf einem Kupfer seiner Kalenderfolge „Natürliche und affektierte Hand-

[1]) Einige erläuternde Beispiele in Petersen, S. 376ff.

[2]) Weitere anschauliche Beispiele bringt Göz; vgl. hierunter Bild Nr. 32, 50, 77, 92, 120, 123, 140.

[3]) Wir werden diese Kalenderfolge ihrer zahlreichen theatralischen Charakteristika wegen noch wiederholt zum Vergleiche heranziehen müssen.

[4]) E. 189, Bl. zu Duschs Geschichte Karl Ferdiner's, letzterer überrascht Julie im Garten.

[5]) Kupfer zu Sophiens Reise von Memel nach Sachsen: E. 172, 10 — E. 182, 3 u. 6 — desgl. E. 231, 6.

lungen des Lebens"[1]): der Handkuß eines jungen Mannes veranlaßt eine junge Dame, ihre freie Hand mit erkünstelter Grazie aufs Herz zu legen. Solche Bewegung, die uns Chodowiecki selbst zu wiederholten Malen im Zusammenhange mit jener Galanterie des Anbeters veranschaulicht, war letzten Endes nichts anderes als die hinweisende Bühnengeste auf das eigene Ich: eine Anleihe aus dem Reiche der Kunst des Tanzmeisters, der abgemessenen Grazie, welcher nicht nur die Schauspielkunst zu einem großen Teile verfallen war, sondern dem auch das gesunde Bürgertum sein gerades Natürlichkeitsempfinden zu opfern drohte.

In der Figur der Ophelia in der Litteratur- und Theaterzeitung hat uns Meister Chodowiecki ein treffliches und anschauliches Beispiel geschenkt für den theatralischen Geschmack seiner Tage, indem er die wahrheitsgetreue Darstellung dieser völlig nach der damaligen Bühnensitte gekleideten Gestalt außer durch die sprechend ähnlichen Gesichtszüge ihrer theatralischen Vertreterin, Demoiselle Döbbelin, noch durch eine der beliebtesten Gesten aus der theatralischen Gebärdensprache des 18. Jahrhunderts ergänzte. —

Zu den hinweisenden Bewegungen gehörten außer den auf das eigene Ich zeigenden vor allem solche Gesten, die als illustrierende Ergänzung einer Rede, eines darin erwähnten Gegenstandes oder einer Person eine sinnlich wahrnehmbare Erläuterung des gesprochenen Wortes anstrebten. Das Anrufen Gottes und des Himmels überhaupt, wie es Weiße und Cronegk in übertriebenem Maße in ihren Dramen verwendet haben[2]), war wohl eines jener Motive, dem der hinweisende Gestus und damit der emporgewandte Blick die Einführung und häufige Verwendung verdankten.

Nicht nur in Situationen frommer Andacht und inbrünstigen Gebetes schaute man gen Himmel, die Hände bittend erhoben: schon das Ausrufen des Wortes Gott! oder Himmel! begleitete man mit einem Hinweis auf das Firmament. Iffland sprach die Worte „Rächet denn droben über den Sternen einer?"[3]) bei unbeweglich angewurzelter Stellung, die rechte Hand hoch zum Himmel erhoben. Nach einer Pause, wenn er das furchtbare „Nein, nein!" herausschmettert, schüttelt er Gott lästernd die geballte, immer noch hoch erhobene Faust[4]).

[1]) S. 256 Nr. 3.

[2]) Eine erstaunlich große Anzahl von Beispielen für die Häufigkeit der Verwendung dieses Motivs hat Kothe auf S. 16 zusammengetragen.

[3]) Als Franz Moor, „Die Räuber", V. Akt, 1. Szene.

[4]) Böttiger, S. 316.

Falscher Gebrauch des malenden Gestus — das Bestreben vieler Schauspieler, wo es nur irgend der Sinn der Rede zuließ, eine darauf bezügliche Gebärde anzubringen — führte oft zu großen Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen. Wenn ein Schauspieler bei den Worten „Weg flog der Kopf!“ seinen Hut vom Kopfe warf[1]), und ein anderer, wenn er jemandem den Tod wünscht, eine beispiellose Brutalität äußert, indem er die geballte Faust mit aller Kraft gerade vom Leibe vorwärts stößt[2]), so sind das Auswüchse, die durchaus nicht so selten waren. Besonders der alte tragische Stil mit seinen auf äußere Wirkung berechneten Posen und Gesten zeitigte wiederholt arge Mißverständnisse infolge unpassend angewendeter Gebärdenmalerei.

Theophil Döbbelin, der Berliner Darsteller des Geistes im Hamlet, scheint sich hierin besonders ausgezeichnet zu haben, desgleichen seine Gattin, die gleich ihrem Gemahl an Übertreibung bei der Verwendung der malenden Gebärden litt[3]). Wir möchten an dieser Stelle nochmals auf jenes „Portebras“ aufmerksam machen, das der Geist auf Kupfer 3 der Hamletfolge ausführt. Die mit allen typischen Merkmalen des mittelmäßigen „Portebras“ behaftete Gebärde ist zugleich eine hinweisende Geste: im Zusammenhange mit seinen letzten Worten „gedenke meiner, Sohn“ weist der im Schwinden begriffene Geist auf jene unterirdische Behausung, wo ihn sein Sohn Hamlet mit seinen Gedanken suchen soll.

Eine ähnliche abwärts weisende Geste gibt Chodowiecki dem „Alexis“ auf einem Kupfer zum „Deserteur“[4]); anstatt eines Kommandostabes hält Alexis eine Peitsche in der Hand. Die dem Kupfer unterstellten Worte lauten:

Wie man erzählt, So hat sie so gesprochen:
„Ich liebe ihn und, hat er was verbrochen,
So gebe man auch mir den Tod.“ III. Aufzug, 6. Auftritt.

---

[1]) Vgl. Schmids „Parterr“, S. 354.

[2]) Stephanie als Brutus bei den Worten: „Warum, Ihr Götter, ward ihm nicht der bessere Tod gegönnt?“ — „Seine Absicht war“, heißt es in Schmids „Parterr“ auf S. 225, „den beßeren Tod durch eine malende Geberde zu bezeichnen; dies war richtig gedacht.“ Und nun macht Schmid einen ganz wunderlichen Vorschlag zur Verbesserung des eben gerügten Fehlers: „Statt dieses geraden Stoßes die Faust über den Kopf erhoben, und von oben schief herabgestoßen; so ist die Geberde eben so bezeichnend und edler!“ — Unserem heutigen Geschmacke nach ist das eine so scheußlich wie das andere!

[3]) Sie will, gleich ihrem Gemahl, jedes Wort mit Pantomime begleiten, welches zuweilen sehr abgeschmackt ausfällt.“ Einige Beispiele in Schmids „Parterr“, S. 337, 354.

[4]) E. 110 Nr. 8.

Das zu Boden schmetternde, das in diesen Worten liegt, wurde mit jener energisch abwärts weisenden Bewegung noch bekräftigt. — Man ist geneigt, hinter Engels Schilderung des Spieles eines Odoardo bei den Worten „Schütten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eymer!“ [1]) Döbbelin zu vermuten, um so mehr, da dieser die Rolle des Odoardo in Berlin innehatte, und Engel oft genug Gelegenheit hatte, ihn darin zu studieren. —

Wir erwähnten bereits weiter oben, daß der hinweisende Gestus bei allen Anrufungen Gottes und des Himmels unerläßlich schien. Außer den schriftlichen Belegen für seine häufige Verwendung geben einige Szenenbilder den Gebrauch dieser Armbewegung anschaulich wieder: ein Kupfer im Wiener Theateralmanach 1795 zu Agnes Bernauerinn mit der Unterschrift: „Ich bin auch ein Fürst, und kenne die Gesetze, die Gott uns ins Herz schrieb!“ (IV. Aufzug, 3. Szene). Eine gen Himmel erhobene Hand begleitet diese Worte.

Ebenso wird auf einem Kupfer zu „Coriolan“ im gleichen Almanache bei den Worten: „Vater der Götter und Menschen, sieh gnädig herab auf diesen Freundschaftsbund!“ die Rechte zum Wohnsitz der Götter erhoben [2]). —

Betrachten wir im Anschlusse an diese Ausführungen die Chodowieckischen Hamlet-Darstellungen, so fallen uns einige Gesten Hamlet-Brockmanns auf, bei welchen es keinem Zweifel unterliegt, daß wir es hier mit malenden, dem Theater entlehnten Gesten zu tun haben: wie wäre es anders zu erklären, daß Hamlet auf Kupfer 4 bei den nur ganz beiläufig erwähnten Worten: „Ich will beten gehn!“ die Hände gefaltet gen Himmel erhebt und den Blick in frommer Andacht aufwärts richtet? Er benutzte die willkommene Gelegenheit, den Sinn der eigentlich nur als Ausrede seinen Freunden gegenüber zu verstehenden Rede mit Hilfe des hinweisenden, auf den Inhalt der Worte bezüglichen Gestus für ein theatralisches Gemälde auszunutzen, wodurch er der Bedeutung dieser wenigen Worte einen Nachdruck verlieh, der durchaus nicht von Shakespeare beabsichtigt ist. Wie banal und unberechtigt mußte nach dieser so glaubhaft ausgedrückten Absicht Brockmanns Gustavs

---

[1]) Vgl. Engel, II, S. 16, und die dazu gehörigen Illustrationen Meils, Fig. 41 u. 42.

[2]) Einige weitere anschauliche Beweise liefert Göz; vgl. daselbst Bild Nr. 110, 141, 142, 160. Vgl. auch Beck auf Kupfer 1 und Iffland auf Kupfer 6 im Goth. Theat.-Kal. 1788; Illuminiertes Kupfer im Theat.-Almanach für 1811 von C. F. W. Borck, Petersbg., S. 21.

Entgegnung wirken: „Gnädigster Herr, das sind nichts als wunderliche und seltsame Reden!" — Ebenfalls völlig im Sinne der damaligen theatralischen Darstellungsgewohnheit ist auch die Geste des hocherhobenen Schwertes auf Kupfer 12. Die Worte „Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel!" (VI. Aufzug, letzter Auftritt) mußten unweigerlich eine gen Himmel weisende Geste Hamlets in ihrer Begleitung haben; Chodowiecki ist auch hier nicht von der theatralischen Wirklichkeit abgewichen; wiewohl ihm die verschiedensten Möglichkeiten offenstanden, diese Szene seiner Konzeption nach frei zu gestalten, so wählte er für die Figur Hamlets eine Stellung, auf welche seine Phantasie schwerlich verfallen wäre.

Chodowiecki, der bei der Ausführung dieser Komposition stets die auf dem Theater so überzeugend wirkende Geste Hamlet-Brockmanns vor seinem geistigen Auge sah, empfand es nicht, daß bei der in einen kleinen Rahmen gezwängten bildkünstlerischen Wiedergabe diese Stellung viel von ihrer Wirkung und lebendigen Überzeugungskraft verlieren mußte. Hier gilt das Wort Goethes: „Der Maler, welcher vom Theater ..... seinen Vorteil ziehen möchte, wird sich stets im Nachteil finden."

Eine weitere hinweisende Geste, die im Zusammenhange mit dem dazu gesprochenen Worte sich als theatralische ergibt, ist Hamlets Armhaltung auf Kupfer 1. Der hinweisend ausgestreckte Arm bei den Worten: „O Himmel! ein vernunftloses Thier würde länger getrauret haben!" (I. Aufzug, 9. Auftritt) bezieht sich in diesem Falle auf die vernunftlose Kreatur, die Brockmann-Hamlet durch den hinweisenden Gestus sinnlich wahrzunehmen scheint, um seinen Worten mehr Überzeugungskraft zu verleihen.

Bei Betrachtung dieser von Chodowiecki verewigten theatralischen Geste fällt uns die Form von Brockmanns Hand besonders auf. Es ist eine fleischige, ziemlich ausdruckslose Hand, welche Chodowiecki uns darstellt und welche uns auf einigen noch zu besprechenden Kupfern in gleicher Weise immer wieder begegnet[1]). Gleichwohl weiß Chodowiecki das rege Händespiel Hamlet-Brockmanns meisterhaft zu schildern. Es liegt kein Mangel an Charakterisierungsvermögen von seiten Chodowieckis vor, daß er gerade die Hände Brockmanns mit anscheinend so wenig individuellen Zügen ausstattete. Auf anderen Kupfern hat es der

[1]) So vor allem auf den beiden Beilagen zur Litt.- u. Theat.-Ztg.; desgl. auf Kupfer 8 und dem Mausfallenkupfer. Auch auf dem Gemälde von Hickel, „Brockmann als Montalban" (in Plümeckes „Lanassa"), erscheint Brockmanns Hand ziemlich dick (Reprod. in Teuber-Weilen 2, 1. Teil S. 46).

Künstler bewiesen, daß er auch der Wiedergabe aller persönlichen Züge, die fast jeder menschlichen Hand in irgendeiner Weise eigen sind, gerecht wurde; mit der ihm eigenen Ehrlichkeit hat er auch Brockmann da nicht zu verschönern gesucht, wo die Natur ihm eine besondere Charakteristik und Schönheit versagt hatte. Es lag an Brockmanns Anlage zur Korpulenz, daß sein Handrücken jene Schwammigkeit und jenes weiche Polster aufwies, das man bei den zur Fettleibigkeit neigenden Personen häufig findet. Trotz alledem entwickelte Brockmann mit diesen Händen ein meisterhaftes Gebärdenspiel, wofür uns in Chodowieckis Darstellungen einige dauernde Beweise erhalten sind.

Bei allen bisher besprochenen Gebärden, welche Chodowiecki seinen Gestalten auf den Hamlet-Kupfern beigab, haben wir den theatralischen Ursprung nachweisen können. Alle genannten Gesten: das Verschränken der Arme, das Verbergen der Hand im Busen, das Portebras, die hinweisende Gebärde auf das eigene Ich oder gen Himmel waren allgemein gebräuchliche mimische Ausdrucksformen, von deren Verwendung alle Schauspieler, je nachdem es die Umstände verlangten, Gebrauch machten. Außer der allgemein verbreiteten Verwendung dieser darstellerischen Ausdrucksmittel bildeten sich innerhalb der Einzelleistung eines Schauspielers, sofern diese die Durchschnittsleistung überragte, gewisse Feinheiten und Besonderheiten des Spiels. Brockmann schuf mit seiner Hamletinterpretation einige für diese Rolle traditionell gewordene Gesten, und wenn auch im Laufe der Jahrzehnte sich Geschmack und Ansichten geändert haben und mancher Künstler sich von dem Zwange der Tradition wieder frei gemacht hat, so gab es doch zu Lebzeiten Brockmanns so manche Nacheiferer, die den bewunderten Schauspieler in den Einzelheiten seines Spiels möglichst getreu zu kopieren sich bestrebten.

Eine solcher Neuschöpfungen individualisierender Mimik, die bei allen Zeitgenossen Bewunderung und Staunen erregte, war jenes Deuten mit dem ausgestreckten Finger bei den Worten: „Schlafen? vielleicht auch träumen. Da, da liegt's!“ (III. Aufzug, 9. Auftritt), das uns Chodowiecki auf Kupfer 6 in anschaulichster Weise wiedergibt. Dieser hinweisenden Geste in einem jener Momente, da der Mensch geneigt ist, instinktiv seinen Gedanken durch eine entsprechende körperliche Äußerung nachdrückliche Verstärkung zu verleihen, ist auch von Engel späterhin weitgehendste Berücksichtigung zuteil geworden[1]); er be-

[1]) Engel, I, S. 54 u. 55, 130, und Meils dazugehöriges Kupfer Fig. 11.

tont es, daß durch eine den Sinn der Rede wirksam unterstützende Gebärde, wie es die ausgestreckte Hand, der erhobene Finger ist, die Aufmerksamkeit des Hörers bezw. Zuschauers auf die Wichtigkeit des auszusprechenden Gedankens noch besonders hingewiesen wird. Nur solle man solche „auffallende Bewegungen, wie die Erhebung des Fingers, ... nur für die bedeutendsten Gedanken sparen“ [1]). Im weiteren Verlaufe seiner Ausführungen gibt Engel eine getreue Schilderung, welcher die von Brockmann zuerst ausgeführte Geste zugrunde liegt. „Wenn Hamlet die Ursache entdekt hat, warum der Selbstmord ein so bedenklicher Schritt sey? so ruft er aus: ‚Ach da liegt der Knoten!‘, und in dem selbigen Augenblicke bewegt er den Finger vor sich hin, als ob er äusserlich mit dem Auge gefunden hätte, was er doch innerlich mit dem Scharfsinne fand“ [2]). Die dazu gehörige Illustration Meils zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit der Figur des Chodowieckischen Hamlet auf Kupfer 6; ohne Zweifel hat hier Meil von Chodowiecki geborgt, was wir auch bei der Figur 28 in Engels Werk vermuten, die völlig der Chodowieckischen Luise auf seinem Kalenderkupfer zu Sedaines „Deserteur“ (E. 110) gleichkommt. Als eine Skizze zu oben erklärtem Kupfer 6 ist die bereits auf S. 33, 34 beschriebene Rotstiftstudie anzusehen, auf der außer dem ausgestreckten Zeigefinger der gestützte linke Ellenbogen erwähnenswert ist, der auf eine Spielnuance Garricks in dem Monolog „Sein oder Nichtsein“ zurückzuführen ist [3]). Das Deuten mit dem Finger wurde zum ersten Male von Ludwig Schröder nachgeahmt, der nach Brockmanns Abgang von Hamburg die Rolle des Hamlet übernahm [4]).

Auch die Beschreibung der Darstellung Anton Hucks, der am 6. April 1779 in München zum ersten Male als Hamlet auftrat, stimmt mit der Brockmann-Wiedergabe Chodowieckis überein. „Sahst du“, schreiben die Bayrischen Beiträge, „in dem Monolog ‚Seyn oder Nichtseyn‘ bey den Worten: Schlafen? Vielleicht auch träumen? Da, da liegt's usw. den schauderhaft emporgehobenen Zeigefinger und sein in die Erde grabendes suchendes Aug.“ — Laut Schink hat Brockmann diese Gebärde mit geringer Variation gegen Ende des Monologs noch-

---

[1]) Engel, S. 55.

[2]) Engel, S. 130.

[3]) Vgl. Lichtenbergs Briefe an Boie im Deutschen Museum 1776.

[4]) Siehe Friedr. Ludw. Schmidt, „Die Schauspielerschule“, Quedlinburg 1810, S. 9: „Hier mag ein einziger Finger vor sich hindeuten. Wer sich Schröders Meisterstück in dieser Szene erinnert, wird den Beleg für diese Meynung haben.“

mals verwendet: „Aber die Ahnung von etwas nach dem Tode (den Kopf schüttelnd und den Zeigefinger aufgehoben). — Kein Reisender kehrte je aus diesem unbekannten Lande zurück." Der erhobene Zeigefinger vollführt hier anscheinend eine der üblichen gen Himmel weisenden Gesten, eine Bewegung, mit welcher Brockmann auf das unbekannte Land deuten wollte. —

Wir finden in Schröders Hamlet-Bearbeitung von 1777 im IV. Aufzug, 11. Auftritt, eine Vorschrift für das Spiel des Titelhelden, welche auf Chodowieckis erstem Kupfer zur Litteratur- und Theaterzeitung eine anschauliche Bestätigung erfahren hat:

Hamlet: „Seht Ihr denn nichts hier?" (Er zeigt mit dem Finger auf den Geist.)

Daß Brockmann diese Geste auch tatsächlich ausgeführt hat, ist hiermit jedoch ohne weiteres noch nicht erwiesen: mit gleichem Rechte kann sich Chodowiecki — da entweder dieser Moment aus Brockmanns Spiel seinem Gedächtnis entfallen war oder vielleicht auch gerade die Brockmannsche Darstellungsauffassung ihn weniger angenehm berührte — lediglich nach Schröders Text gerichtet haben. Nach unseren bisherigen Erfahrungen aber auf dem Gebiete der Gesten und Gebärden hat Chodowiecki sich an die theatralische Wirklichkeit gehalten. Haben wir nun irgendwelche Anhaltspunkte oder gar Bestätigungen dafür, daß Brockmann diese Gebärde in völliger Kongruenz mit Schröders Vorschrift und Chodowieckis bildlicher Wiedergabe derselben ausgeführt hat?

Schink gibt in seiner dramaturgischen Abhandlung über diese Stelle keine Aufklärung. Erst wenn der Geist hinweggleitet, bringt Schink wiederum Darstellungsdetails[1]. Also durch Schink vermögen wir hier keinen Aufschluß zu gewinnen. —

Wir haben im vorigen betont, daß gewisse eindrucksvolle Momente aus Brockmanns Darstellung bei seinen Nachfolgern Schule machten, daß sich also stellenweise eine gewisse Tradition für die Hamletrolle herausbildete. Ein Beispiel dafür ist der bereits besprochene hinweisende Finger bei den Worten „Da, da liegt's!" (Kupfer 6). Der hinweisende Finger war eine von Brockmann für diese eine Stelle speziell erdachte Ausdrucksform.

Wiewohl unserem Brockmann als dem ersten deutschen Hamletdarsteller jedes anschauliche Vorbild fehlte, so war ihm doch in Garrick

[1]) Vgl. Schink, „Hamlet", S. 63.

ein Vorgänger in England erwachsen, von dessen Hamletdarstellung Lichtenbergs Briefe im Deutschen Museum 1776 einige Kenntnis vermittelten. Lichtenberg gibt in seinen Berichten einige so genaue Spieleinzelheiten Garricks an, daß Brockmann an der Hand dieser eingehenden Schilderungen sich die Garricksche Darstellung lebendig vorstellen und, wenn er es beabsichtigte, daraus für seine eigene Hamlet-Interpretation Nutzen ziehen konnte. So versäumte es Brockmann z. B. nicht, bei dem ersten nächtlichen Erscheinen des Geistes auf der Terrasse (II. Aufzug, 5. Auftritt) gleich Garrick den Hut herunterzuwerfen[1]. Im übrigen weicht er in dieser Szene insofern erheblich von Garrick ab, als dieser mit dem Körper zurückfährt, während Brockmann den Leib vorwärts beugt, eine Bewegung, welche von Schink berechtigterweise getadelt wird[2].

Brockmann-Hamlet, der sich in der Szene im Kabinett der Königin wiederum unvermutet dem Geiste gegenübersieht, ist von Chodowiecki in jener vorgebeugten Haltung dargestellt, welche Schink bei dem ersten Erscheinen des Geistes an Brockmann tadelt. Auch hier wiederholt Schink seinen Einwand mit den Worten: „Die Bemerkung, die ich oben bey der ersten Erscheinung des Geistes gemacht habe, daß Erstaunen den Leib rückwärts nicht vorwärts beugt, gilt auch hier; und hier noch mehr als oben.“ (S. 61).

Daß auf einer anderen Darstellung Chodowieckis zu dieser Kabinettsszene Brockmann mit zurückgebogenem Oberkörper dasteht, mag dadurch zu erklären sein, daß die kleinen Kalenderkupfer wesentlich später erschienen als die Beilage zur Litteratur- und Theaterzeitung. Das Kupfer zu den Worten: „Seht Ihr denn nichts hier?“, war, wie erwähnt, die erste Hamletarbeit Chodowieckis, der in seiner Konzeption vor allem durch die ersten Aufführungen dieses Dramas beeindruckt worden ist. Brockmann hat im Verlaufe seiner zahlreichen Hamletdarstellungen wiederholt Änderungen und Verbesserungen seines Stils vorgenommen. So läßt sich vielleicht die rückwärts gebogene Haltung Hamlets auf Kupfer 8 theaterhistorisch erklären. In Bezug auf die Körperhaltung Brockmanns auf Chodowieckis großem Kabinettszenenkupfer zur Litteratur- und Theaterzeitung haben wir bisher theatralische Echtheit nachweisen können, für die bühnenwahre Wiedergabe auch des Gestus ist uns somit bereits eine gewisse Gewähr geboten.

---

[1]) Vgl. Schink, „Hamlet“, S. 22, und Deutsches Museum 1776, S. 572 (Garrick).

[2]) A. a. O.

Für die Anleihe, die Brockmann bei der Garrickschen Spielweise machte, haben wir bisher nur einen einzigen Beweis erbracht: das Hutabwerfen bei dem ersten Erscheinen des Geistes. Die Wahrscheinlichkeit aber liegt auf der Hand, daß Brockmann sich auch weiterer Spielnuancen, die Lichtenberg ihrer besonderen Wirksamkeit wegen in seinen Berichten erwähnt, für seine Hamletdarstellungen bediente. So finden wir denn auch beim Verfolgen der Beschreibung von Garricks weiterem Verhalten beim Erscheinen des Königsgeistes eine Geste genannt, deren auffallende Ähnlichkeit mit der Chodowieckischen Schilderung Hamlets auf dem großen Kabinettszenenkupfer ins Auge fällt; Lichtenberg schreibt über Garrick:

„..... Die beyden Arme, hauptsächlich der linke, sind fast ausgestreckt, die Hand so hoch als der Kopf, der rechte Arm ist mehr gebogen und die Hand niedriger ....."

Bei der auffallenden Übereinstimmung der Beschreibung der Garrickschen Geste mit der Schilderung Chodowieckis taucht vielleicht manchem Leser die Vermutung auf, daß Chodowiecki garnicht mit Rücksicht auf die geschauten Aufführungen und ebensowenig an Hand des Schröderschen Textes, sondern lediglich an Hand der Lichtenbergschen Beschreibungen seinem Hamlet in der dargestellten Situation diese Geste Garricks verliehen hat. Dieser Einwand wird aber sogleich zunichte, wenn man die vorgebeugte Haltung berücksichtigt, die völlig der Schink-Brockmannschen Beschreibung gemäß ist, der Lichtenberg-Garrickschen Beschreibung der Körperhaltung dagegen widerspricht. Zudem ist noch in der Umwechselung der Armhaltung — Lichtenberg beschreibt den linken Arm Garricks weiter ausgestreckt, während es bei Brockmann der rechte ist — eine geringe Abweichung von der Lichtenbergschen Schilderung zu konstatieren. Endlich würde Chodowiecki als ein Kenner feinster psychologischer Vorgänge bei einem Entwerfen ganz nach seinem eigenen Ermessen ohne Berücksichtigung der theatralischen Vorgänge eine vorgebeugte Haltung beim Erblicken des Geistes nicht gewählt haben. —

Wir haben oben erwähnt, daß auch Brockmann, gleich Garrick, als erster deutscher Hamletspieler bei seinen Nachfolgern Schule machte, indem manche Spieleinzelheiten, manche Besonderheiten in Deklamation und Mimik von diesen übernommen wurden. So fand das Deuten mit dem Finger bei den Worten „Da, da liegt's!" zunächst in L. Schröder und in Anton Huck Nachahmer; vereinzelte Berichte und Bilder legen Zeugnis davon ab, daß auch andere Einzelheiten von Brockmanns Spiel sich traditionell erhielten. Die von Chodowiecki veranschaulichte Arm-

haltung Brockmanns auf dem großen Kabinettszenenkupfer bietet uns in der gleichen Weise eine Zeichnung Daniel Bergers[1]), auf dem der Schauspieler Beschort als Hamlet verewigt worden ist. Dieses Blatt zeigt Beschort mit rechtem ausgestrecktem Arme, den linken in Schulterhöhe etwas zurückgebogen, sein rechter Fuß hakt hinter das Bein eines hinter ihm stehenden Stuhles, der im Fallen begriffen ist[2]). Unterschrift: „Beschort als Hamlet.“ „Beschirmt mich!“ Auch Iffland bediente sich später dieser Stellung: Böttiger[3]) berichtet, daß Iffland in der Rolle des Franz Moor beim Erblicken des Phantoms entsetzt zurückfuhr und beide Arme vorstreckte. „Noch war dabey eine eigene Feinheit bemerkenswerth. Die rechte Hand ist weiter vorgehalten als die linke, die in einem spitzen Winkel mehr hinterwärts gebogen ist...“

Ob Iffland diese Geste getreu nach der Chodowieckischen Darstellung oder auf Grund der Lichtenbergschen Beschreibung von Garricks Spiel ausführte, läßt sich schwer nachweisen; der Umstand, daß Ifflands rechter Arm weiter vorgestreckt und der linke einen Winkel bildet, läßt auf eine Beeinflussung durch Brockmann schließen. —

Wir haben bis hierher zu erweisen versucht, daß die von Chodowiecki verbildlichte Geste Hamlet-Brockmanns auf dem großen Kabinettszenenkupfer als eine nicht nur von Brockmann, sondern auch vor und nach ihm von anderen Schauspielern ausgeführt wurde, daß also diese Geste zweifellos zu den theatralischen Gebärden des 18. Jahrhunderts gehörte, die einer traditionellen Vererbung unterworfen war. Offen steht indes noch die Frage, ob diese von Brockmann tatsächlich ausgeführte Geste unmittelbar die von Chodowiecki darunter gesetzten Worte begleitete. Die widersprechenden Berichte, die über die Ausführung dieser Szene durch Brockmann auf uns gekommen sind, lassen vermuten, daß Brockmann sich nicht bei allen Hamletaufführungen des stereotyp gleichen Spiels bediente, vielmehr daß er von jedem schematisierenden Zwange absah und seiner besseren Erkenntnis folgend hin und wieder Änderungen in der Darstellung der Hamletpartie vornahm. So ist es z. B. durchaus wahrscheinlich, daß Brockmann die von Chodowiecki wiedergegebene Haltung wiederholt zu Anfang der Szene bei Erscheinen des Geistes eingenommen hat. Schink rügt ja gerade, daß er mit vorgebeugtem Leibe dem Geiste entgegenstarrte.

---

[1]) Im Königl. Kupferstichkabinett Berlin.

[2]) Das Umwerfen des Stuhles in der Kabinettszene geht auf Garricks Spiel zurück.

[3]) Böttiger, S. 310.

Anstelle der deutenden Finger werden „vorgeschlagene Hände der Furcht und des Schreckens" seine Bestürzung ausgedrückt haben. Für jenes schreckhafte Zusammenfahren hatte die Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts eine besondere mimische Ausdrucksform, die in einem Auseinanderstreben aller Finger bestand. So hatte schon Garrick beim Erblicken des Geistes sich jener eigentümlichen Ausdrucksform bedient[1]), und von Iffland — dem „Geberdenmahler" — als Franz Moor berichtet Böttiger:

„Die Finger gehen wie Büschel aus einander; die Augen starren vorwärts, ohne zu sehen. So mahlt sich das Vorgefühl der Hölle..."[2])

An anderer Stelle schildert er Ifflands Ausdruck „der gemischten Empfindung des Erstaunens und Zorns" folgendermaßen:

„Sehr schön und psychologisch richtig war besonders die Stellung, wo er . . . den Körper rückwärts bog, und dennoch die Hände mit ausgekrallten Fingern ... vorwärts warf"[3]).

Daß in jener Zeitspanne, die zwischen Garricks und Ifflands reichem Wirken liegt, diese mimische Ausdrucksform des Händestarrens in die Gebärdensprache des deutschen Theaters bereits aufgenommen war, bestätigen uns Chodowieckis Hamlet-Kalenderkupfer 8 und 10. Ersteres ist eine weitere Illustration zur Kabinettszene; Hamlet, die Augen starr auf den Geist gerichtet, hält den rechten Arm und die furchtgespreizten Finger ein wenig erhoben, während er mit der Linken schützend die Königin deckt. Kupfer 10 zeigt uns Ophelia in der Umnachtungsszene[4]); bei den Worten „Sie senkten ihn in Kalten grund hinab" hält sie die rechte Hand mit weit auseinanderstarrenden Fingern von sich, die Augen sind schreckerfüllt[5]). Caroline Döbbelin hatte das Starren der Finger als Ausdruck der Furcht und des Schreckens bereits in einer anderen Rolle wirksam angewandt, als Elfriede in Gotters gleichnamigen Drama. Daraus, daß diese Geste ein durchaus gebräuch-

[1]) „... Die Finger stehen auseinander ...", so berichtet Lichtenberg im Deutschen Museum 1776, S. 572.

[2]) Böttiger, S. 327 Anmerkung.

[3]) Iffland als Treumund in „Die eheliche Probe" von Dalberg; Böttiger, S. 158.

[4]) V. Aufzug, 12. Auftritt.

[5]) Auch Madm. Schuch scheint als „Ophelia" das gleiche Händespiel ausgeführt zu haben; die „Krit. Bemerk." verzeichnen auf S. 74: „Ophelia spielte Madem. Schuch ... Die Aktion mit den steifen Händen, und ausgestreckten Fingern, geben einen widrigen Anblick, und der Zuschauer empfindet mehr Unwille und Schauder, als Mitleid."

licher Ausdruck in allen gleichartigen Situationen sein mußte, erklärt sich auch, daß Chodowiecki dieselbe auf einem späteren Szenenbilde, einem Kupfer zu Schillers „Räubern" verwendet hat; man sieht den furchtsam zitternden Franz, der die Finger angstvoll gespreizt hat, vor Amalien zurückweichen, die mit erhobenem Degen bei den Worten „Siehst du, Bösewicht, was ich jezt aus dir machen kann" (III. Akt, 1. Szene) auf ihn einzudringen scheint[1]). Die Verwendung der auch hier sich wiederholenden Geste des Fingerspreizens in theatralischen Vorgängen war, wie aus verschiedenen Beispielen erwiesen ist, als eine der von Engel mit der Bezeichnung „ausdruckende Geberden" benannten mimischen Ausdrucksformen durchaus gebräuchlich.

Auch für Kupfer 8 gilt das, was wir bereits bei der Besprechung des größeren Kabinettszenenbildes betonen mußten: ob sich die hier geschilderte Gestikulation genau in Übereinstimmung mit dem von Chodowiecki daruntergeschriebenen Texte: „Wie steht es um Euch, Mutter?", vollzog, muß dahingestellt bleiben; denn auch über die mimische Ausführung dieses Momentes gehen die Berichte auseinander. So heißt es in der Litteratur- und Theaterzeitung 1779 (I, S. 43) über Schröder als Hamlet: „Bey den Worten ‚Wie steht es um Euch, Mutter?' vermied Schröder wiederum einen Fehler, den Brockmann begangen. Letzterer blickte dabey nach seiner Mutter um ..."

Nach Chodowieckis Schilderung auf Kupfer 8 gestaltete Brockmann diesen Moment genau wie später Schröder, der sich in manchen Einzelheiten Hamlet-Brockmanns Darstellung zum Vorbilde nahm. Die Vermutung, daß Chodowiecki hier Schröders Spiel unter Brockmanns Maske wiedergibt, wird dadurch zunichte, daß diese Kupfer früher entstanden und in der Öffentlichkeit erschienen sind, als Chodowiecki Gelegenheit hatte, Schröder in der Hamletrolle zu studieren oder Berichte über seine Darstellung praktisch zu verwerten. Eine vollkommene Übereinstimmung und gleichmäßige Verwendung seiner Spielnuancen in allen Hamletaufführungen hat — wie wir schon hervorgehoben — Brockmann ebensowenig durchgeführt wie seinerzeit Garrick[2]).

Betrachten wir die Figur des Hamlet, wie sie Chodowiecki dargestellt hat, so bemerken wir bei acht Darstellungen dieser Gestalt ein großes Schnupftuch seitlich aus der Schärpe hervorhängen. Wir dürfen

[1]) E. 462 Nr. 3, entstanden 1782.

[2]) Siehe Schütze, S. 452; K. Frenzel, Die Darsteller des Hamlet, Shakespeare-Jahrb. XVI, S. 326; über Garrick: Böttiger, S. 133.

von jenem Requisit, das als unentbehrliches Hilfsmittel der theatralischen Gebärdensprache im 18. Jahrhundert eine große Rolle spielte, indirekt auf die häufige Verwendung einer Geste schließen, die ohne Unterstützung des Schnupftuches schwer auszuführen war: des Weinens. Als einer jener Affekte, die einen augenblicklichen Gemütszustand verbildlichen, ist die unwillkürliche physiologische Ausdrucksform, das Vergießen von Tränen, auf der Bühne nicht möglich. Statt dessen tritt das Schnupftuch in Aktion, das besonders im 18. Jahrhundert gar zu gern als Tränentüchlein verwendet wurde[1]). Bei Lessing und in den Jugenddramen Schillers finden wir wiederholt eine darauf bezügliche Vorschrift[2]).

Bei Döbbelins Gesellschaft war das Weinen ebensowohl an der Tagesordnung wie an allen anderen Theatern damaliger Zeit; wieweit auch hierin übertrieben wurde, geht aus den wenigen Worten Schmids hervor: „Frau von Dormin ward von Madam Döbbelin geweint" [3]).

Chodowiecki gab uns auf seinen Hamletkupfern zwar kein sichtbares Beispiel dafür, daß Brockmann diese Geste des Weinens ausführte. Der beste Beweis aber ist das Schnupftuch, das bei den zahlreichen Tränenausbrüchen Hamlet-Brockmanns als unentbehrliches Hilfsmittel dienen mußte.

Schinks Abhandlung „Über Brockmanns Hamlet" legt Zeugnis ab von Brockmanns stark sentimentalisierender Auffassung dieser Rolle; nachstehend geben wir einige der Schinkschen Schrift entnommene Beispiele von Momenten, in welchen Brockmann zweifellos das Augenwischen zur Anwendung bringen mußte:

I. Akt, 9. Auftritt („Aber — o brich mein Herz!"): Thränen überschwemmen seine Backen (Schink, S. 15).

I. Akt, 10. Auftritt: Sein Auge naß von Thränen, hängt starr auf den Boden . . . Seine Freunde treten auf, er erkennt sie, trocknet sich die Augen und seine Thränen ersticken gleichsam im Hervorkeim (Schink, S. 16).

I. Akt, 10. Auftritt („sehr vermutlich"): In seinem Auge glänzt eine verhaltne Thräne (Schink, S. 19).

---

[1]) „Die Traurigkeit der Theaterheldinnen retirirt sich hinter ein weißgewaschenes Schnupftuch." Schiller, „Über das gegenwärtige teutsche Theater".

[2]) Z. B. Minna von Barnhelm I, 8: Just (indem er sich die Augen wischt); desgl. M. v. B. V, 15. — Über die Verwendung der weinenden Geste in Schillers Jugenddramen s. Petersen, S. 382.

[3]) In Brandes' „Trau, schau, wem!" Vgl. Schmids „Parterr", S. 364.

II. Akt, 8. Auftritt („Ja, Du armer unglücklicher Geist"): Dies drängt ihn zu Thränen (Schink, S. 30).

IV. Akt, 10. Auftritt („Des Himmels Angesicht . . ."): Rührend bis zu Thränen (Schink, S. 59).

Dazu die zahlreiche Erwähnung von Tränenausbrüchen bei Schink, wie: „seine Augen scheinen in Thränen zu schwimmen — er sucht Erleichterung in Thränen — der Schmerz, der ihn bis zu Thränen bringt — dies drängt ihn zu Thränen — in Thränen ausbrechend".

Verschiedene von Chodowieckis theatralischen Werken bestätigen die Behauptung, daß Weinen auf dem Theater des 18. Jahrhunderts nur mit Hilfe des Schnupftuches ausgedrückt wurde: Alexis (E. 110 Nr. 5) und Luise (E. 110 Nr. 6), die beiden Hauptfiguren in Sedaines „Deserteur", halten sich das Schnupftuch vor die Augen, — desgleichen Amalia in Schillers „Räubern" auf Kupfer 4[1]), auf Kupfer 5 derselben Folge hält sie noch das Tuch in den Händen[2]); den besten Beweis dafür, daß der Gebrauch des Taschentuchs zum Zwecke des Weinens auf dem Theater zur stehenden Gewohnheit geworden war, haben wir in einer Illustration Chodowieckis zu Goldsmiths „Landpriester von Wakefield"[3]). Dieses Kupfer zeigt uns Georg, den Sohn des Pastors Primrose, auf einer Bühne stehend: in theatralischer Pose, den einen Fuß vorgestellt, die Hand aufs Herz gelegt, mit der anderen ein riesiges Taschentuch vors Gesicht haltend; Chodowiecki hat sich offenbar bemüht, den jungen Mann die auffallendsten Bühnencharakteristika in Haltung und Gebärde ausführen zu lassen[4]).

Die Behauptung, daß das Weinen auf der Bühne nur mit Hilfe des Taschentuchs ausgeführt wurde, findet scheinbar eine Widerlegung in zwei von Chodowiecki veranschaulichten Gesten: auf den Hamlet-Kalenderkupfern 10 und 12 stehen im Hintergrunde einige Hofdamen, deren eine sich das Gesicht mit beiden Händen bedeckt und zwar auf eine ganz außergewöhnliche, im Leben nicht gebräuchliche Art und Weise. Wie kam Chodowiecki auf die Darstellung solch ungewöhnlicher Gebärde?

---

[1]) E. 462, Unterschrift: „Aber dis Bild rechter Hand? — Du weinst, Amalia?" (IV. Akt, 2. Szene).

[2]) Unterschrift: „Du weinst, Amalia? — Und das sprach er mit einer Stimme!" (IV. Akt, 4. Szene).

[3]) E. 159, Nr. 6, entstanden 1776.

[4]) Außer den eben genannten Kupfern Chodowieckis s. auch Kupfer 6 i. Goth. Th.-Kal. 1788 (zu einer Mannheimer Aufführung v. „Bewußtsein").

Jenes Verbergen des Antlitzes hinter beiden Händen, wie es die Hofdame auf Chodowieckis Hamletkupfer 10 und 12 (besonders anschaulich auf Nr. 12) ausführt, ist der übliche Ausdruck für Weinen weder außerhalb des Theaters noch auf der Bühne gewesen. Als eine nur auf bildkünstlerischem Gebiete gebräuchliche Ausdrucksform ist diese Geste auch nicht zu betrachten.

Das Verhüllen oder Verbergen des Gesichts als Ausdruck tiefsten Schmerzes ohne Verwendung des Schnupftuches wurde erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Theater üblich, als die Angewohnheit des allzuhäufigen Augenwischens eine Einschränkung von seiten einsichtsvoller Regisseure erheischte[1]. —

Einige Anweisungen Schillers in seinem Jugenddrama „Kabale und Liebe" bringen uns auf eine Spur: bei dem Geständnis Ferdinands der Lady gegenüber (II, 3) flüchtet sich diese in das äußerste Ende des Zimmers und „hält das Gesicht mit beiden Händen bedeckt". Die gleiche Vorschrift wiederholt Schiller für Louise im III. Aufzuge, 4. Szene: „Louise hat sich im Hintergrunde des Zimmers niedergesetzt und hält das Gesicht mit beiden Händen bedeckt."

Hier herrscht kein Zweifel darüber, daß Schiller mit dem Verbergen des Gesichts hinter beiden Händen die heftige Erschütterung der beiden Mädchen hat bezeichnen wollen. Bestätigt wird unsere Vermutung, daß das Verhüllen des Gesichts in Augenblicken der Erschütterung, im weiteren Sinne auch des Schauderns und des Entsetzens, eine gebräuchliche theatralische Geste war, durch zwei Szenenbilder: eines von Chodowiecki zu Plümickes „Lanassa" zeigt uns die junge Lanassa im Begriff, den brennenden Scheiterhaufen zu besteigen; einige ihrer Gespielinnen stehen dabei, das Gesicht hinter den vorgehaltenen Händen verborgen[2]. Ein Kupfer zu dem Trauerspiele „Die Katakomben" im Wiener Hoftheater-Taschenbuch 1813 schildert folgenden Vorgang: während Aurelie auf Befehl Neros eine Giftschale leert, verhüllt sich ihre Begleiterin Julie mit beiden Händen das Gesicht[3].

---

[1]) S. vor allem Goethes Vorschrift: „Der Schauspieler lasse kein Schnupftuch auf dem Theater sehen" (W. A. Bd. I, 40, S. 164).

[2]) E. 419 Nr. 11, entstanden 1782.

[3]) In ähnlichem Sinne sind auch folgende Kupfer in Göz: Nr. 16, 27, 55, 74, 95, 120, 129, 135, 154 zu verstehen, wenngleich hier meistens nur die eine Hand in Anwendung kommt. Kupfer 129 gibt mit seiner Unterschrift: „Und wird von Thränen überströmt", ein Gemisch von heftiger Erschütterung und Weinen.

In gleicher Weise ist auch Chodowieckis Geste auf Kupfer 10 und 12 zu verstehen: die die Hofdame darstellende Aktrice verhüllt sich angesichts der furchtbaren Vorgänge, die sich vor ihren Augen abspielen, schaudernd das Angesicht mit beiden Händen. Mit Weinen hat diese Geste nichts gemein[1]), was sich aus den vorherigen Ausführungen ergibt. Jener Affekt wurde nur mit Hilfe des Schnupftuches zur sinnfälligen Erscheinung gebracht; so hat denn auch Chodowiecki zu wiederholten Malen seiner Figur des Hamlet das Schnupftuch beigegeben und somit zugleich der Auffassung ihres theatralischen Vertreters, Brockmann, ein sichtbares äußeres Charakteristikum aufgeprägt.

Chodowieckis Illustration in der Litteratur- und Theaterzeitung mit der Unterschrift: „In ein Nonnen Kloster geh" (III. Aufzug, 9. Auftritt) ist auf S. 144 genannter Zeitung eine Erläuterung beigegeben worden, welche eine eingehende Untersuchung dieses Blattes auf ihren theatergeschichtlichen Wert hin unsererseits eigentlich überflüssig macht. Wir haben indes bei Betrachtung der malenden Geste Ophelias auf diesem Kupfer noch manches zu erklären und zu definieren gefunden; auch über Hamlets reges Gebärdenspiel bleibt uns noch ein Wort zu sagen.

Die Litteratur- und Theaterzeitung schreibt 1778 auf S. 144: „Wir fühlen ihn wie ehmals den herzlichen um Befolgung seines Raths flehenden Händedruck, ... und danken von Herzen dem Künstler, der uns diese vortrefliche Szene so wahr und warm wieder zurückgezaubert hat." Damit ist schon gesagt, daß Brockmann den von Chodowiecki dargestellten Händedruck ausgeführt hat.

Das Ergreifen der Hand als Zeichen des zunehmenden Vertrauens und der Dringlichkeit war auf der Bühne des 18. Jahrhunderts gebräuchlich[2]), das ebenso plötzliche Loslassen und Sichentfernen bildete den Ausdruck der Befremdung. Eines der Kupfer Chodowieckis zu Sedaines „Deserteur", die wir schon wiederholt als anschauliches Be-

---

[1]) Um etwaigen Irrtümern vorzubeugen, möchten wir hier anmerken, daß die von Engel auf S. 97 seiner „Mimik" erwähnten „vorgeschlagenen Hände der Furcht und des Schreckens" als gebräuchliche Ausdrucksform für die genannten beiden inneren Erregungen, die auf äußere Wirkungen zurückzuführen sind, nicht in dem Sinne verstanden werden dürfen, als seien die Hände vor das Gesicht geschlagen; gemeint ist hier vielmehr eine unwillkürliche Abwehrgeste.

[2]) Vgl. Petersen, S. 400; Kothe, S. 15.

weismaterial haben heranziehen können, zeigt uns Alexis, der die weinende Louise mit folgenden Worten bei der Hand greift: „Hör auf, mein Kind, mich zu bedauern. — Was hilft es mir, das du dich kränkst?“ [1]) Dieser „herzliche um Befolgung seines Raths flehende Händedruck“ ist seinem geistigen Ursprunge nach mit demjenigen Hamlet-Brockmanns durchaus zu identifizieren.

Die von Chodowiecki veranschaulichte Gebärde, welche Brockmann zur nachdrücklichen Unterstützung seiner Bitte an Ophelia ausführte, fand laut Schink in der Mitte der Szene statt.

Schink über Brockmanns Hamlet, S. 51: „... Wir sind alle ausgemachte Taugenichte; (mit der Stimme der Warnung) traue keinem von uns.“ (Rührend und sie freundschaftlich bey der Hand nehmend) „Geh in ein Nonnenkloster“ [2]).

Chodowiecki hat ursprünglich die Worte: „Geh in ein Kloster. geh.“ unter dieses Bild gesetzt [3]); wörtlich genommen kommt dieses Zitat aber in dem Schröderschen Texte von 1777 nicht vor; es könnte jedoch als eine Variation der oben angeführten Stelle gelten, denn es ist leicht möglich, daß bei der fünfmaligen Wiederholung dieses Rats Brockmann sich einige kleine willkürliche Abänderungen des von Schröder vorgeschriebenen Textes erlaubte. —

Anders, wenn wir die von Chodowiecki veränderte und verbesserte Unterschrift im Zusammenhang mit Brockmanns Gesamthaltung betrachten: wir haben es durch die Worte „In ein Nonnen Kloster geh“ dann mit dem endgültigen Schluß der Szene zu tun. Hamlet-Brockmann, der sich schon verschiedene Male zum Gehen wandte, ist zum letzten Male wieder umgekehrt [4]), er stürmt auf Ophelia ein und redet in heftigen Worten zu ihr, bis seine Bitterkeit einer gewissen Weichheit Platz macht; „freundlich zuredend“ gibt er ihr nochmals den dringenden Rat: „In ein Nonnenkloster geh!“ [5]) Sein flatternder Mantel der ausholende Schritt zeugen von großer Hastigkeit und Unruhe, sichtliche Erregung spricht aus seinen Mienen. Chodowieckis Darstellung

[1]) Sedaines „Deserteur“, II. Aufzug, 11. Auftritt — E. 110 Nr. 6, entstanden 1774.

[2]) III. Aufzug, 9. Auftritt.

[3]) Siehe E., S. 130 Nr. 214.

[4]) Vgl. Schink, „Hamlet“, S. 52: „‚Geh in ein Nonnenkloster — In ein Nonnenkloster sag ich — und das nur bald.‘ Er geht und kehrt noch einmal um ...“

[5]) Schink, „Hamlet“, S. 52.

stimmt mit der Schinkschen Überlieferung durchaus überein insofern, als sich Schinks Beschreibung des Brockmannschen Spiels mit den Worten „Rührend und sie freundschaftlich bey der Hand nehmend“ mit Chodowieckis Schilderung deckt; jenes Händespiel wird von Schink am Schlusse der Besprechung dieser Szene allerdings nicht nochmals erwähnt; daß es aber überhaupt stattfand, erwähnt er, wie eben gesagt, und das wird auch von der Litteratur- und Theaterzeitung bestätigt. Chodowieckis Veränderung der Unterschrift läßt keinerlei Zweifel zu, daß wir uns am Ende der Szene befinden; die Gesamthaltung Hamlets deutet auch durchaus darauf hin; eben darum hat sich Chodowiecki auch bewogen gefühlt, den darunter gestellten Text dahin zu berichtigen[1]). —

Die zeitgenössischen Urteile über Brockmanns Verhalten in dieser Szene widersprechen sich auch hier wieder sehr. So mußte bei einer Gegenüberstellung des Brockmannschen und Wäserschen Hamlet der Vergleich natürlich zu ungunsten des letzteren ausfallen[2]).

Während an einer Stelle betont wird, daß Brockmann bei den Worten „Geh in ein Nonnenkloster“ Ophelia voll Mitleid ansah und ganz „im Tone des sanften Ernstes und der Überredung“ zu ihr sprach[3]), heißt es anderer Stelle, daß er diese Szene „bloß für unsere Lachmuskeln bearbeitete“[4]). Dieses Urteil, das nur auf ein Lob Schröders auf Kosten Brockmanns hinausläuft, ist ebensowenig ernst zu nehmen wie

---

[1]) Einige auch von Brockmann in dieser Szene ausgeführte Spieleinzelheiten haben sich traditionell erhalten: das Zurückkehren zu Ophelia, als er schon an der Türe steht, hat auch Kean ausgeführt. Ebenfalls das Ergreifen ihrer Hand bei den letzten an sie gerichteten Worten — vgl. Tieck, Schriften, Bd. IV, S. 351. Auch Josef Wagner, ein späterer Wiener Hamlet-Darsteller, kehrte noch einmal zu Ophelia zurück, als er sich bereits zum Gehen gewendet hatte (laut K. Frenzel, „Die Darsteller des Hamlet“, Shakespeare-Jahrbuch XVI, S. 326). — Garrick, Brockmanns Vorgänger und Vorbild in der Auffassung einiger Szenen, wird in seiner Barschheit und Schroffheit, die er Ophelia gegenüber in dieser Szene äußerte, sich kaum zu jener weichherzigen Regung des Handauflegens oder Handdrückens verstanden haben. (Siehe hierüber Davies, III, S. 79).

[2]) Siehe Brockmann und Wäser, S. 14: „Herr Wäser trat zwey Schritte zurück, nahm die Miene eines erzürnten Befehlshabers an, wies mit dem Finger nach der Thür, und schrie im Ton eines gebietenden Vaters — oder Ehemanns — ‚Geh in ein Nonnenkloster!!!‘ — Er hätte eben auch sagen können: — ‚Marsch! in ein Nonnenkloster mit dir!‘ — Denn ebenso klangs —“

[3]) A. a. O.

[4]) Bei einem Vergleich mit Schröders Hamlet in der Litt.- und Theat.-Ztg. 1779, I, S. 41.

andere auf Parteilichkeit zurückzuführende Übertreibungen für und wider das Brockmannsche Spiel. Chodowiecki, dessen Wahrhaftigkeit in der Wiedergabe theatralischer Wirklichkeit wir bei anderen Figuren seiner Hamletfolge wiederholt betonen konnten, bleibt uns auch in diesem Falle der zuverlässigste Chronist.

Wenn wir soeben versucht haben zu erweisen, daß Chodowiecki getreu den Vorgängen auf dem Theater die Gesten mit liebevoller Hingabe studiert und mit peinlicher Sorgfalt wiedergegeben hat, so dürfen wir daraus den Schluß ziehen, daß auch die wenigen noch nicht besprochenen Gebärden auf den Hamletkupfern, deren Ausführung als gebräuchliche theatralische Ausdrucksformen nicht bekannt sind, bühnengerechte Berücksichtigung unseres Meisters gefunden haben. So haben wir noch einige mimische Äußerungen Hamlets unerwähnt gelassen: beispielsweise auf Kupfer 11 jenes Hinweisen mit dem Finger bei den Worten: „Ach, der arme Yorrick!“ (VI. Aufzug, 2. Auftritt). Im Zusammenhange mit den von Chodowiecki unterstellten Worten ist jene hinweisende Gebärde schlechterdings nicht recht zu verstehen; bei einer Prüfung der vorher gesprochenen Worte Hamlets finden wir sogleich eine Aufklärung:

VI. Aufzug, 2. Szene: Totengräber: „Dieser nemliche Schedel, Herr, war Yoricks Schedel, des Königlichen Hofnarrens.“

Hamlet: „Dieser?“

Totengräber: „Dieser nemliche.“

Hamlet: „Ach, der arme Yorick!“ usw. —

Bei Hamlets Frage „Dieser?“ kann das Deuten auf den Schädel kaum unterlassen werden. Auch hier haben wir eine Bestätigung dafür, daß Chodowiecki nicht überall Text und Darstellung in genaue Übereinstimmung brachte. —

Die eigentümliche Armhaltung Hamlets auf Kupfer 9 läßt an glaubhafter Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig; es ist klar, daß der Meister hier eine besonders auffallende Spieleigentümlichkeit Brockmanns hat festhalten wollen. Anders läßt sich jene wunderliche Armverdrehung und jenes Deuten auf die Magengegend kaum erklären. Als hinweisende Geste mag Brockmann sie ausgeführt haben, um vielleicht die Reise durch den Magen und die Därme jenes Bettlers möglichst drastisch zu illustrieren, von welcher in seinen Worten an den König die Rede ist. Eine ähnliche Armhaltung, die Chodowiecki auf einem

Blatte zu „Hippels Lebensläufe" (S. 248) veranschaulicht, findet ihre Erklärung in dem Texte, zu dem die genannte Illustration gedacht ist[1]). So dürfen wir wohl in den unter das neunte Hamlet-Kalenderkupfer gestellten Worten die einzig mögliche Erklärung jener auffallenden Bewegung suchen.

Einige weitere noch unerwähnt gelassene Stellungen, wie Hamlets und Güldensterns Verhalten auf Kupfer 7 (Unterschrift: „So, seht ihr nun, was für ein armseliges Ding ihr aus mir machen wollt", IV. Aufzug, 7. Auftritt), das Sterben der Königin auf Kupfer 12 (Unterschrift: „Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel", VI. Aufzug, letzter Auftritt); das Stützen auf den Degen bei Laertes und Gustav (ebenfalls auf Kupfer 12); die Haltung Hamlets auf dem Mausfallenkupfer weisen keinerlei den theatralischen Gewohnheiten des 18. Jahrhunderts widersprechende Merkmale auf. Die Beschämung des Güldenstern auf Kupfer 7 ist durch jenes „steife, unbewegliche Dastehen" ausgedrückt, wie es auch später Engel vom Schauspieler in solchen Situationen verlangt[2]); das Stützen auf den Degen (Kupfer 12) war eine Ruhestellung, welche Schiller u. a. in „Kabale und Liebe" dem Darsteller des Ferdinand vorschreibt[3]). Madame Henke als Königin läßt Chodowiecki auf die im damaligen Bühnenbetriebe übliche Art und Weise sterben, indem sie auf dem dazu bereitstehenden Lehnstuhle zusammensinkt[4]).

Während es den männlichen Darstellern erlaubt war, der Länge nach hinzuschlagen, galt das Niederlassen auf den Fußboden im Momente des Todes bei Schauspielerinnen als etwas Ungewöhnliches. „Ich freute mich außerordentlich", schreibt Schmid 1771 in seinem „Parterr" (S. 361), „daß Madam Schulz kühn genug war, auf den Boden niederzusinken, als sie sich erstach; und sich nicht von jemanden halten und . . . in einen Lehnstuhl pflanzen ließ, wie der gewöhnliche Schlendrian mit sich bringt." Schröder scheint an dem gewohnheitsmäßigen Sterben

---

[1]) Alexander erzählt: „Da stunden wir und sahen uns an. Lang hielt ich meinen Arm wie um ihren Hals. Sie zog sich aus der Schlinge, allein ich hielt meinen Arm noch immer in der Höhe, als ob er ihren Hals hätte —" Hippels Lebensläufe, I. Teil, S. 215.

[2]) „Durch ein steifes, unbewegliches Dastehen . . . wird er seine Ohnmacht bekennen, die Beschämung abzuleugnen . . . Besonders schwache, durch ihre Einfalt hülflose Köpfe erstarren bey lebhafterer Beschämung wie zu Bildsäulen." Engel, I, S. 281.

[3]) Ferdinand (auf seinen Degen gestützt): „Ich bin begierig." Kabale und Liebe, II, 3.

[4]) Über das Sterben auf der Bühne: Petersen, S. 356.

im Lehnstuhle keinen Anstoß genommen zu haben, gibt er doch für die sterbende Königin Gertrude im Hamlet die Anweisung: „Es donnert, sie fällt in einen Sessel“ [1]). —

Schließlich noch ein Wort über Hamlets Haltung auf dem Mausfallenkupfer. Engel schildert in seiner „Mimik“ die Haltung des Körpers bei einem Menschen, dem sich im Zustande der körperlichen Ruhe eine Veranlassung, ein Reiz zu äußerer Tätigkeit zeigt: „Der Körper ist aufgerichtet, gegen den interessanten Gegenstand hingewandt, die Füße getrennt . . .; die gleichfalls getrennten Hände auf die Kniee greifend, zum Aufstehen und Handeln schon völlig bereit erscheinend [2]).“

Ähnlich ist die Haltung Hamlet-Brockmanns auf dem Mausfallenkupfer von Chodowiecki komponiert. Daß sie den Aufführungen entspricht, geht aus einer Notiz in der Litteratur- und Theaterzeitung hervor, gelegentlich der Besprechung des Mausfallenkupfers: „Hamlet ist in der Lage von Hrn. Chodowiecki vorgestellt worden, die Brockmann bei dieser Szene annam, ob richtig oder nicht ist hier nicht die Frage . . .“ [3]).

---

3. Gesamtspiel und -Auffassung der einzelnen Personen.

Johann Franz Hieronymus Brockmann, der erste Berliner Hamletdarsteller.

In Brockmann haben wir einen Künstler vor uns, der „in verschwenderischer Fülle alles besaß, was menschliche Phantasie an bestrickenden hinreißenden Geistes- und Körpereigenschaften für das Idealbild eines „Helden“ je ersonnen hat“ [4]).

Sein schöner Kopf mit der hohen Stirn und den ausdrucksvollen Gesichtszügen, sein einnehmendes Äußeres, dessen Reize weniger in imponierender, alles überragender Größe, als vielmehr in einer faszinierenden, oft träumerischen Weichheit der Bewegungen zu suchen waren,

---

[1]) Hamlet 1777, VI. Aufzug, letzter Auftritt.

[2]) Engel, I, S. 117.

[3]) Litt.- u. Theat.-Ztg. 1780, IV. Teil, S. 819.

[4]) Litzmann, II, S. 108. — Das Theaterjournal für Deutschland schrieb 1777 im V. Stück, S. 54: „Mutter-Natur hat Ihm alles gewährt: schöne Figur; Ausdruckfähiges Gesicht; sonorische Stimme, und eine richtig denkende, tiefführende Seele.“

sein vornehmes, sicheres Auftreten, sein liebenswürdiges Wesen erwarben ihm die Sympathien aller derer, die mit ihm in Berührung kamen[1]).

Von seinem Äußeren erzählen uns, besser als alle schriftlichen Aussagen, die vielen Porträts, die uns den Künstler in verschiedensten Stellungen und Kleidungen, im bürgerlichen wie im theatralischen Gewande, vor Augen führen.

Nachstehend sei eine Übersicht über die bekanntesten Brockmannbilder gegeben:

1. Brustbild im Profil, mit Zopf und pelzverbrämtem Gewande im Gothaer Theaterkalender 1779, gezeichnet und radiert von Rosenberg, in 16°.
2. Dasselbe in 8° und in Medaillonform gefaßt.
3. Als Montalban in Plümeckes „Lanassa", Gemälde von Hickel in der Galerie der Kaiserlich-Königlichen National-Hofschauspieler in Wien. Reproduziert in Teuber-Weilen, Die Theater Wiens, Bd. II, 2, 1. Teil, S. 46.
4. Als Hamlet, Brustbild vor der Schröderschen Hamlet-Ausgabe von 1777[2]).
5. Porträt, Brustbild en face, von J. Lange, 1788, gestochen von Ruschewehh, reprod. in Ph. Stein, Deutsche Schauspieler, Bd. I.

Zu diesen hier angeführten Werken kommt die stattliche Anzahl von Hamlet-Brockmann-Bildern, die wir Chodowiecki zu danken haben. Insgesamt sind es 27, die Chodowieckis Griffel entstammen[3]).

Ein großer Teil dieser 27 Darstellungen ist weiteren Kreisen nur in Reproduktionen bekannt, da sich die Originale, sofern es sich um

[1]) Von F. L. W. Meyer wird er folgendermaßen charakterisiert: „Er war ein schöner Mann, dem seine auffallende Ähnlichkeit mit Lessing bei Kunstrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, ... er besaß Stolz, Anstand und Lebhaftigkeit." I, S. 260.

[2]) Das Theaterjournal für Deutschland, Gotha 1777, bezeichnet dieses als sehr ähnlich. — Das Verzeichnis von Porträts zur Gesch. d. Theaters u. d. Musik von W. Drugulin (Leipz. 1864) notiert unter Nr. 624: Brockmann, J. F. H..... Als Hamlet. 8. (Henne fec.?) u. unter Nr. 629. — In derselben Rolle. Ganze Figuren, rad. u. Aquat. qu. 8. (Gebr. Henschel fec.?). Diese beiden Brockmann-Porträts konnte ich nirgends ermitteln.

[3]) Elf davon entfallen auf die Serie zum Berliner Genealogischen Kalender auf das Jahr 1779, zwei weitere finden wir auf den beiden Kupfern zur Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, als letztes nennen wir das von Chodowiecki gezeichnete, von Berger gestochene Blatt „Die Mausfalle". Ich verweise auf die Reproduktionen im Anhange.

Zeichnungen handelt, in Privatbesitz befinden. Es sind einige unausgeführte Skizzen darunter, so eine kleine Bleistiftskizze, die uns Hamlet-Brockmann mit erhobenem Schwerte hinter dem knieenden König zeigt, eine ursprünglich für die Kalenderfolge bestimmte Zeichnung[1]); außerdem die bereits im I. Hauptteile unserer Forschungen erläuterten Skizzen, so eine für das Mausfallenkupfer, und zwar Hamlet zu Füßen Ophelias[2]), verschiedene größere und kleinere Hamlet-Brockmann-Skizzen für die Kalenderfolge[3]), u. a. ein Entwurf zur Hamletfigur auf Kupfer 1, zwei Rötstiftskizzen, Brustbilder Brockmann-Hamlets, eins davon mit Federbarett, in den Einzelheiten kaum angedeutet[4]), das andere jenes reizvolle Porträt, welches wir bereits weiter oben eingehend gewürdigt haben[5]). Halten wir die zahlreichen Hamletdarstellungen Chodowieckis gegeneinander, so ist sofort ersichtlich, daß es sich bei diesen Hamlets um keine in Chodowieckis Geiste geborene Phantasiefigur handelt, vielmehr hatte Chodowiecki eine ganz bestimmte

---

[1]) Im Besitze der Familie du Bois-Reymond, Potsdam.

[2]) Siehe I. Teil, S. 35.

[3]) Siehe I. Teil, S. 32.

[4]) Im Besitze des Königl. Kupferstichkabinetts Berlin. Vgl. näheres I. Teil, S. 33.

[5]) I. Teil, S. 33. — Eine von L. Devrient erwähnte kolorierte Zeichnung von Brockmanns Berliner Hervorruf am Schlusse seines letzten Hamlet-Gastspiels, die ihm Chodowiecki ins Stammbuch malte, ist mir leider nicht zu Gesicht gekommen; auch Reproduktionen scheinen (nach Devrient, I, S. 461) nicht davon zu existieren. Ein plastisches Brockmann-Hamlet-Bildnis des Hamburger Bildhauers Rochette möchte ich an dieser Stelle nicht unerwähnt lassen (näheres Berl. Litt. Wochenbl. 1777, II, S. 464), desgleichen die silberne Denkmünze, die der Berliner Bildhauer Abrahamson auf den Schauspieler prägte.

Die von Chodowiecki auf seinem Kupfer „Die Zelte im Berliner Thiergarten" (E. 83) angeblich rechts im Vordergrunde dargestellte Brockmannfigur vermögen wir nicht als eine Wiedergabe dieses Schauspielers anzuerkennen. Abgesehen davon, daß Figur sowohl wie Physiognomie keinerlei Ähnlichkeit aufweisen, war Brockmann im Jahre 1772 — als erwähntes Kupfer entstand — ein in Berlin gänzlich unbekanntes, in Hamburg nur wenig beachtetes Mitglied der Ackermannschen Bühne. Ebenso möchten wir den daneben dargestellten, etwas wohlbeleibten Herrn nicht für Döbbelin angesehen wissen, wie verschiedentlich behauptet wird — diese Angaben fanden wir irrtümlich bei Ferd. Meyer, „Chodowiecki", S. 29, desgleichen bei Kämmerer, S. 42, und Hirsch, S. 16 —, da Döbbelin sich während der Jahre 1771 und 1772 mit seiner Truppe auf Reisen befand und noch keinerlei Ruf in Berlin genoß oder sonstiges Interesse beanspruchte, das Chodowiecki hätte veranlassen können, diesen Mann zu verewigen. Die Kombination mit Brockmann scheint uns vollends ausgeschlossen.

Persönlichkeit im Auge, die er mit wechselndem Glücke auf das Papier zu bannen wußte. Auch ohne daß Chodowiecki den Namen Brockmanns stellenweise unter seine Werke geschrieben hätte (so unter das Mausfallenkupfer und die beiden Beilagen zur Litteratur- und Theaterzeitung), wäre eine durchgehende Übereinstimmung mit den vorhergenannten Brockmannporträts anderer Künstler bald aufgefallen.

Chodowieckis Hamlet-Brockmann-Gestalten wirken indes sehr verschiedenartig auf uns; der Eindruck, den wir von dem Äußeren des Schauspielers zu haben glauben, verschiebt sich immer wieder, je öfter wir die Bilder gegeneinander halten. Auf dem Kupfer in der Litteratur- und Theaterzeitung, das uns einen Moment aus der Kabinettszene vor Augen führt[1]), wirkt Brockmann alt und schwerfällig; seine philiströse Behäbigkeit steht in auffallendem Gegensatze zu der fast knabenhaften Jugendlichkeit des Hamlet, den uns die Szenendarstellung zwischen Hamlet und Ophelia zeigt[2]). Die kleinen Kalenderkupfer geben uns zum größten Teil einen wohl jugendlichen, aber meistens etwas behäbigen Hamlet; die bei der Aufzählung der Brockmannbilder zuletzt genannte Rotstiftporträt-Skizze Hamlet-Brockmanns scheint uns bei aller Ähnlichkeit ein klein wenig idealisiert zu sein. — Eine Charakteristik von Brockmanns Äußerem zur Zeit seines Berliner Gastspiels ergäbe etwa folgendes Bild: ein mittelgroßer, gut gewachsener, etwas zur Korpulenz neigender Mann; den edlen Kopf mit hoher gewölbter Stirn ziert weit hinten ansetzendes lockiges Haar, das bis auf die Schultern herniederfällt; ein helles, kluges Auge, weicher, voller Mund und gerade Nase machen seine Züge wohl schön[3]), doch entbehrt der Ausdruck seines Gesichts ein wenig der männlichen Festigkeit und Energie, was sich besonders in der unteren Gesichtshälfte ausspricht. Das beinahe durchsichtig zarte, eigentümlich warme, lebensvolle Rotstiftporträt läßt Brockmanns Züge besonders weich und träumerisch erscheinen, doch liegt die richtige Mittelstraße, wie man sich seinen Gesichtsausdruck außerhalb der Bühne zu denken hat, wohl zwischen dieser Darstellung und dem Brockmann-Hamlet-Porträt, das die Schrödersche Hamletausgabe von 1777 schmückt und das einen fast harten, männlichen Zug im Gesicht Brockmanns aufweist.

---

1) Unterschrift: „Seht Ihr denn nichts hier?“ IV. Aufzug, 11. Auftritt.

2) Ebenfalls in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung. Unterschrift: „— in ein Nonnen Kloster geh.“ III. Aufzug, 9. Auftritt.

3) „Die Formen seines Gesichts sind so fein gerundet, so edel und schön, wie man sie etwa bei einem älteren Apoll voraussetzt“, schreibt Brachvogel, I, S. 277.

In seinem Körperbau hatte Brockmann entfernte Ähnlichkeit mit dem englischen Hamletspieler Garrick, den Lichtenberg in seinen Briefen an Boie „als eher zu den kleinen als den mittleren zu rechnen und sein Körper untersetzt" beschreibt. Auch der ursprüngliche Hamletdarsteller zu Shakespeares Zeiten, Taylor, soll von untersetzter, zur Korpulenz neigender Figur gewesen sein[1]), sind doch Shakespeares Worte, die er der Königin Gertrude in den Mund legt: 'He is fat and scant of breath' angeblich mit Rücksicht auf seinen ersten Hamletdarsteller Taylor (andere sagen Burbadge) eingefügt, dessen Äußeres wahrscheinlich der eigentlich erforderlichen Jugendlichkeit und Elastizität entbehrte[2]). Diese Behauptung ist indes vielfach bestritten worden[3]), wie man ja auch über Hamlets Alter bisher sich nicht völlig hat einigen können.

Brockmann war 31 Jahre alt, als er im Jahre 1776 zum ersten Male als Hamlet auftrat[4]).

Kaum eine zweite Figur in der dramatischen Litteratur hat so verschiedene Phasen von Auffassungen durchmachen müssen, wie die des Prinzen Hamlet, ja bis heute ist eine einheitlich anerkannte Auffassungs- und Darstellungsweise nicht erzielt worden, und eine solche wird auch wohl kaum jemals ein Dasein behaupten können. Schematisch läßt sich die komplizierte Psyche des Dänenprinzen nicht nehmen; wenn sich auch

---

[1]) Siehe Davies, III, S. 141.

[2]) „Taylor is generally allowed to be the original Hamlet; and at the time these words of 'fat and scant of breath' were put in the Queen's mouth, he might have been plumper, in person, than the authors wished he should be for the actor of young Hamlet." Davies, III, S. 141/42.

[3]) Während einige Erklärer der Ansicht sind, Shakespeare habe seinem ersten Darsteller und dessen Körperlichkeit zuliebe die Stelle eingefügt, Gervinus wieder meint, die Erscheinung, fett und phlegmatisch, entspräche der Charakteristik, sieht Kuno Fischer hier nichts weiter als einen Druckfehler; statt 'fat' mußte es wohl ‚hot' heißen (Winds, S. 216). — Schlegel hat in Fischers Sinne übersetzt. Vgl. V. Akt, 2. Szene: „Er ist erhitzt und außer Atem."

[4]) Er war am 30. September 1745 zu Graz auf dem dortigen Pulverturm geboren, wo man ihm in Form einer Plakette ein Denkmal gesetzt hat. Biographische Notizen: Gallerie d. teutsch. Schausp. S. 35 ff.; Wiener Hoftheater-Taschenbuch auf das Jahr 1813, S. 75 ff.; Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1799, II, S. 388 ff.; Litzmann, II, S. 105 ff.; Teuber-Weilen, II, 2, 1. Teil, S. 24; Lamberts Taschenbuch für Schauspieler 1823, S. 23 ff.; Sammlung Louis Schneider (Berlin, Königl. Bibliothek) in Mappe handschriftlicher Dokumente; Stein; F. L. W. Meyer; Herloßsohn-Marggraff, II, S. 37 ff. Allg. Theaterztg. v. J. G. Rhode, I. Band, Berlin 1800, S. 18.

einzelne stereotype Ausdrucksformen im Laufe der Zeiten eingebürgert haben, so wird doch jeder Schauspieler je nach Individualität, Fähigkeiten, Temperament und Auffassung spezifische von der Art und Weise seines Vorgängers variierende Abweichungen bringen. So ist denn Prinz Hamlet schon in den verschiedensten Gestalten über die Bühne gegangen.

Einzelne Grundzüge und Eigenschaften aber sind dieser Figur vom Dichter so scharf aufgeprägt worden, daß von deren Charakterisierung und richtiger Prägnanz alles abhängt, was zum Verständnis Hamlets beiträgt und sozusagen unumstößlich nötig ist. Vor allem sind dies die verschiedenen Schattierungen zwischen Vernunft und Wahnsinn. Von Brockmann wird berichtet, daß er Vernunft und Narrheit „in Sprache und Action anfangs nicht genug unterschied" [1]). Doch dieser schwachen Nuancierung lag kein Mangel an Verständnis für das Wesen seiner Rolle und für die Intentionen des Dichters zugrunde: er fürchtete die Parallele, die alle diejenigen, welche den berühmten Garrick in dieser Rolle gesehen hatten, unwillkürlich zwischen ihm und dem Briten ziehen würden, und so drang er anfangs nur vorsichtig tastend in das Wesen Hamlets ein. Er blieb auch im Verlaufe späterer Darstellungen in den Momenten des Wahnsinns in diskreten Grenzen und verfiel nirgends in Übertreibungen, wie es nach ihm mancher berühmte Hamletinterpret getan [2]).

Wenn wir allein mit Hilfe der zeitgenössischen Urteile, wie sie in den Zeitschriften erschienen, ein Bild von Brockmanns Berliner Hamletdarstellungen gewinnen wollen, so würde dieses Resultat für die theatergeschichtliche Forschung nur Stückwerk bedeuten. Die öffentlichen Meinungsäußerungen, welche auf Brockmanns Berliner Hamlet-Gastspiel folgten, glichen im einzelnen wie im allgemeinen mehr einer abgöttischen Lobhudelei als einer sachlich kritischen Würdigung. Jedenfalls beweisen die enthusiastischen Berichte, die uns von Augenzeugen seines Spiels erhalten sind, daß er den Ansprüchen des großen Publikums vollständig gerecht wurde. Die Wogen der Begeisterung gingen allzu hoch und erstickten anfangs jegliches nüchterne, verstandesmäßige Abwägen. Erst die späteren Rezensionen tragen den Stempel kritischer Objektivität; allmählich finden sich einige kleine Bedenken, einige bei-

[1]) Hamburger Adreß-Comptoir-Nachrichten, Dezember 1776.

[2]) Vgl. Karl Frenzel, „Die Darsteller des Hamlet", Sh.-Jahrb. XVI, S. 324 ff.; besonders ist in diesem Sinne Bogumil Dawison zu erwähnen!

nahe zaghaft ausgesprochene Tadel, die ihm ein restloses Erfassen der Rolle, ein geistiges Vertiefen in einigen Momenten absprechen [1]).

Als einer der ersten versucht Johann Friedrich Schink in seiner dramaturgischen Abhandlung „Über Brockmanns Hamlet“ eine möglichst objektive Betrachtung und Wertung von Brockmanns Leistung zu geben. „Ohne um ihn gekrochen zu seyn, ohne abgöttisch mein Knie vor ihm gebeugt zu haben, ohne drein getönt zu haben in das Geschrey und Gejauchze müßger Skribler, die ihn mit ihrem lauten Ahi beständig verfolgten, ... war ich einer seiner wahrsten und wärmsten Bewundrer. Ich fühle seinen Hamlet als wahres Werk des Genies. Das Gefühl seines Werths ist kein flüchtger Eindruck, sondern das Resultat einer zwölfmaligen Ueberzeugung ..... Aber deswegen sagen: Brockmann habe gar nichts zu erinnern übrig gelassen, ... das kann ich unmöglich, so sehr kann ich Brockmanns Bescheidenheit unmöglich beschämen“ [2]).

Und weiter meint Schink: „Ich erkannt in Brockmann den großen, vortreflichen Schauspieler, aber auch den Menschen, der bey aller seiner Größe hier und da den Wunsch übrig ließ, daß es anders seyn möchte! ... Brockmann hat nicht ganz Hamlet, als Hamlet dargestellt, so spricht meine Ueberzeugung, so muß sie sprechen, wenn ich anders meinen Shakespear recht verstanden.“

Wenn wir auch aus Schinks Aufzeichnungen ein gut Teil der Brockmannschen Hamletauffassung zu entnehmen vermögen, so wird doch jener Mangel der Möglichkeit, das ganze Brockmannsche Spiel zu erfassen, erst durch Chodowieckis Darstellungen behoben.

Gleich Schinks Brockmann-Hamlet-Analyse sind auch Chodowieckis Kupfer als das „Resultat einer zwölfmaligen Ueberzeugung“ zu betrachten; versuchen wir in folgendem aufzudecken, wieweit sich in den Chodowieckischen Brockmann-Hamlet-Gestalten der Eindruck widerspiegelt, den ihr Schöpfer von der Leistung dieses Schauspielers gewann. —

Chodowiecki hat es sich angelegen sein lassen, den Titelhelden des Dramas mit einer Genauigkeit und Liebe auszuführen, wie sie in diesem Maße allen übrigen Gestalten und sonstigen Momenten auf den Hamletkupfern nicht zuteil geworden ist. Die herrschende Figur in Shakespeares Hamletdrama nimmt auch auf den Kupfern das meiste Interesse in Anspruch; der Meister hat ihr, was die Wiedergabe äußerlicher Einzel-

[1]) Ein Überblick über nahezu die gesamten kritischen Urteile bezüglich Brockmanns Hamletdarstellung in Weilen, Winds und Daffis.

[2]) Schink, „Hamlet“, S. 8.

heiten und Intimitäten des Spiels betrifft, die weitaus größte Sorgsamkeit der Ausführung zuteil werden lassen. —

Die Mahnung eines alten Komödianten an seinen Sohn: „Sey, lieber Sohn! die Puppe Deiner Zeit: spielt sie mit Dir, so kannst Du für sie spielen; sie will sich in den Künsten wiederfühlen“ [1]), hatte nicht nur Ludwig Schröder bei Bearbeitung des Hamlettextes schon befolgt, auch Brockmanns Darstellung kann man den Sinn obiger Worte als Leitmotiv zugrunde legen. Sowohl der Bearbeiter wie der Darsteller mußten Konzessionen an den Geschmack des Publikums machen, wollte man diesem Drama überhaupt breiteren Boden auch in Deutschland gewinnen.

Schröders für die sentimentalen Seelen seiner Zeit zurechtgeschnittener Hamlet fand in Brockmann einen Interpreten, der den melancholisch-weichen Grundton dieser Figur im Verlaufe seiner Darstellung wiederholt nachdrücklich betonte; hatte das Publikum alle Gefühle der Rührung und Sentimentalität sattsam durchkostet, so konnte es mit Befriedigung und Beruhigung über den gerechten Ratschluß einer höheren Macht, die dem Vertreter des Guten gegenüber dem Bösen den wohlverdienten endlichen Triumph gewährte, mit dem Gefühl satten Behagens das Theater verlassen.

Wie wir in den voraufgegangenen Abschnitten bereits klarlegten, haben sich die von Chodowiecki dargestellten Spieleinzelheiten Brockmanns als theatertreu erwiesen; hieraus läßt sich zu einem Teile die Auffassung entnehmen, zum mindesten aber bietet ihre theatralisch wahre Wiedergabe eine Gewähr dafür, daß Chodowieckis Darstellungen eine Erfassung der Brockmannschen Auffassung zugrunde liegt.

Wir sehen gleich auf dem ersten der Chodowieckischen Kalenderkupfer die sentimentalisierende Stimmung der damaligen Epoche ausgedrückt. Hamlet-Brockmann ist ganz in elegische Trauer gehüllt. Das „melancholisch-klagende“, womit Kemble durchgehends seinen Hamlet charakterisierte [2]), die allzu übertriebene Wehmut, welche die Litteratur- und Theaterzeitung (I, 1779, S. 37) an Brockmanns Auffassung im Monologe des I. Aufzuges tadelt, hat Chodowiecki auf Kupfer 1 (Unterschrift: „O Himmel! ein vernunftloses Thier würde länger getrauret haben“. I. Aufzug, 9. Auftritt) Hamlet-Brockmanns Zügen aufgeprägt, wofür das ungeheure Schnupftuch, dessen Bedeutung für die theatra-

[1]) „Vermächtnis eines alten Komödianten an seinen Sohn“, Breslau 1800, S. 18.

[2]) Tieck, Schriften IV, S. 335.

lische Darstellung wir auf S. 158 ff. bereits bewiesen haben, als ein nachdrückliches Attribut anzusehen ist. Schinks Schrift bestätigt die Richtigkeit der Chodowieckischen Beobachtung und Wiedergabe von Brockmanns Auffassung in dieser Szene: ein weinerlich-sentimentaler Tonfall und eine kraftlos-resignierte Haltung, welche in einem gleich zu Anfang der Szene stattfindenden Tränenausbruche ihren Ursprung hatten[1]), behielten die Oberhand während des ganzen Monologes; sein Hamlet entbehrte aller männlichen Festigkeit. Die Tränen der Rührung, eine Vorliebe, die sich im bürgerlichen Drama besonders Geltung verschaffte, wurden seiner Darstellung hier zum Verhängnis.

Die resignierte Schwermut, welche auch Schink wiederholt an Brockmanns Darstellung hervorhebt, ist von Chodowiecki auf dem ersten Kalenderkupfer am markantesten und unzweideutigsten wiedergegeben. — Die in den höchsten Grad der Schwermut sich verlierenden Momente von Brockmanns Spiel hätten aber dazu führen müssen, daß alle Tatkraft des Prinzen wie gelähmt erschien, wenn nicht die Sicherheit und Überlegenheit seines Auftretens in anderen Situationen ihm die im Schwinden begriffene Festigkeit wieder zurückgegeben hätte.

Hierfür besitzen wir in Chodowieckis zweitem Kalenderbilde (Unterschrift: „Sah er ungehalten aus?", I. Aufzug, 10. Auftritt) eine treffliche Illustration und zugleich ein dauerndes Dokument für einen der Höhepunkte in Brockmanns Hamletverkörperung; unseres Chodowiecki Schöpfung steht hinter derjenigen Brockmanns nicht zurück: Chodowiecki hat uns hier eine meisterhafte, überaus beredte Wiedergabe einer schauspielerischen Leistung geschenkt, deren flüchtiges Dasein nur höchste Kunst in starre Formen zu zwingen vermag, ohne ihr zugleich die an das Leben gebundene Wirkung zu nehmen. Hamlet-Brockmann scheint in seiner lebensprühenden Wahrhaftigkeit aus dem Papier zu treten. Gewiß ist es kein Zufall, daß auch bei diesem Bilde Schinks Beobachtungen in Chodowieckis Schöpfungen sichtbare Bestätigung finden. Beide haben eben die Vorgänge auf der Bühne mit großer Gewissenhaftigkeit verfolgt und studiert, bevor sie an ihr Werk — der eine an eine kritisch-analytische Abhandlung, der andere an eine Serie ästhetisch-illustrierender Kunstblätter — gingen; nur so konnte eine derartige Übereinstimmung beider Autoren, die völlig unabhängig und ihrer beiderseitigen Tätigkeit einander unbewußt arbeiteten, wenn auch nicht überall, so doch an verschiedenen Stellen stattfinden.

---

[1]) Schink, „Hamlet", S. 12.

In der zweiten Kalenderschöpfung Chodowieckis sehen wir Schinks Wunsch, der sich folgendermaßen über Brockmanns Leistung in dieser Szene ausläßt, auf das Vollkommenste verwirklicht: „Hier wünscht ich wohl dem Leser ein deutliches Gemälde von Brockmanns treflichem Geberdenspiel geben zu können. Wie bey Gustavs Erzählung die trübe Wolke ... sich nach und nach verzieht, seine Augen voll Begierde hervorquellen, Angst, Furcht, Neugierde, Entschlossenheit und Staunen sich wechselweise in seinem Gesicht mischen ... So wie Gustav seine Erzählung anfängt, heftet er sein starres Auge ganz auf den Erzähler, kein Wort dessen scheint ihm zu entgehn. — Voll gieriger Erwartung steht er da" [1]).

Vergleicht man diese Beobachtungen Schinks mit Chodowieckis Schilderungen des Hamlet in dieser Szene, so wird man zugeben müssen, daß der Meister, dem keine dieser Nuancen entgangen ist, mit einer Subtilität ohnegleichen diese Figur herausgearbeitet hat. Das Nebeneinander der verschiedenen von Schink erwähnten Empfindungen, die sich in Brockmanns Mienen nacheinander ausprägen, scheint Chodowiecki alles zugleich in den Zügen seiner Hamletgestalt, in deren Haltung nichts mehr von Resignation, von Willenlosigkeit zu spüren ist, vereinigt zum Ausdruck gebracht zu haben. —

Wenn auch tränenselige, pathetisch-schwermutvolle Stimmungen bei Brockmann-Hamlet noch wiederholt die Oberhand gewannen, so versuchte er doch von jetzt an mehr und mehr, Unmut und Unwillen durch Bitterkeit auszudrücken; ja aus dieser entwickelte sich in langsam steigender Gradation jener beißende Spott, jene Ironie in Vortrag und Mimik, welche die zeitgenössische Kritik als „launigt" [2]) bezeichnet und welche sich im Verlaufe der Darstellung mehr und mehr in Sarkasmus verwandelt.

Auf Kalenderkupfer 5 (Unterschrift: „Wir schwören", II. Aufzug, 9. Auftritt) überrascht uns Brockmann-Hamlet durch ein dem Ernst des Augenblicks wenig angemessenes Lächeln in seinen hier übrigens knabenhaft weichen Zügen. In dieser Szene wagte Brockmann es zum ersten Male, ein leises Gefühl des Triumphes und der Überlegenheit zu äußern. Ohne jegliche Beimischung von Ironie oder Satire drückt sein „launigtes" Lächeln hier nichts weiter aus als Genugtuung und Zu-

---

[1]) Schink, „Hamlet", S. 19.

[2]) Nicht mit „launisch" zu verwechseln, vielmehr kommt es unserem heutigen „gut aufgelegt", „gut gelaunt" nahe. Vgl. Krit. Bemerk., S. 65.

friedenheit über die endliche Erreichung seiner Absicht, die Leistung des Schwurs seiner Freunde.

Mit Staunen und Verwunderung wurde diese, von Chodowiecki deutlich verbildlichte Spielnuance Brockmanns von der Kritik aufgenommen. Schink entrüstet sich am meisten. „Ich begreife nicht, wie Herr Brockmann auf diesen Abweg hat gerathen können!“ [1]) Auch die Litteratur- und Theaterzeitung vermerkt, daß Brockmann „all diese Reden bis auf die letzte in dem Tone schäckernder Laune“ sagte, und fügt hinzu: „Wie falsch dies war, denk' ich, leuchtet wohl jedem in's Aug“ [2]).

Mit unverhohlener Ehrlichkeit hat unser Chodowiecki dem Hamlet-Brockmann die so verurteilte „lustge“ Laune auf das Gesicht geschrieben! — „Die glänzende Seite des Witzes und der ironischen Bitterkeit“ [3]) war dennoch zweifellos das am meisten charakteristische und interessanteste Merkmal der Brockmannschen Hamletauffassung. Auf diesem Gebiete lag unzweifelhaft Brockmanns stärkste Begabung, und wenn diese zur richtigen Zeit, an der passenden Stelle angewandt wurde, so mußte er damit eine vom künstlerischen Standpunkte aus durchaus berechtigte Wirkung erzielen.

Auf Chodowieckis Kupfer zur Flötenszene (Kupfer 7, Unterschrift: „So, seht ihr nun, was für ein armseliges Ding ihr aus mir machen wollt“; IV. Aufzug, 7. Auftritt), einer von Brockmanns Glanzpunkten [4]), prägt sich in Gestalt und Miene des Hamlet, der Chodowiecki außer-

---

[1]) Schink, „Hamlet“, S. 34. — Dieses abfällige Urteil wiederholt Schink in seinen dramaturgischen Fragmenten I auf S. 218 indirekt nochmals. Bezüglich obiger Szene heißt es dort: „Wer . . . Gekkerei hineinfuscht, versteht Hamlet nicht, und hat ihn nicht verstanden, und wenn auch hundert Medaillieur und hundert Kupferstecher über seiner Verewigung geschwizt hätten.“ Der letzte Satz läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Brockmann gemeint ist.

[2]) Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1779, I, S. 40.

[3]) F. L. W. Meyer, I, S. 291: „Brockmann, der den Charakter (des Hamlet) gerade von der glänzenden Seite des Witzes und der ironischen Bitterkeit auffaßte . . .“

[4]) „Sein Spiel mit der Flöte verdient alles Lob“, Schink, „Hamlet“, S. 56. — „Die Szene mit Güldenstern, wo er ihm die Flöte vorlegt, die Brockmann unstreitig sehr vorzüglich machte . . .“, Litt.- u. Theat.-Ztg. 1779, I, S. 43. Erklärung dieses Kupfers in der Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, IV, S. 670: „Hamlet beschämt den ihn ausforschen wollenden Güldenstern bey Darbietung einer Flöte. Der getrofne Hofmann macht eine herzlich alberne Figur. Aus Hamlet's Mine leuchtet der bittre beißende Satyr hervor.“

ordentlich treffend gelungen ist, triumphierendes Überlegenheitsgefühl dem kläglich dupiert dastehenden Güldenstern gegenüber aus. Hier sehen wir zum zweiten Male in beredtester Weise das ausgedrückt, was bezüglich Brockmanns Hamletdarstellung an manchen Stellen getadelt, anderorts gelobt, immer aber als besonders charakteristisch für seine Auffassung betont wird: die „launigte“ Seite seines Spiels.

Der bittere Spott, die beißende Ironie, wie sie Chodowiecki gleich dem Hamlet auf dem Flötenkupfer 7 auch Hamlet-Brockmann auf Kupfer 9 (Unterschrift: „Nichts, als daß ich Euch zeigen will, wie es mit einem König so weit Kommen Kann, daß er eine Reise durch die Gedärme eines Bettlers machen muß“. V. Aufzug, 5. Auftritt) und dem Mausfallenbilde[1]) aufgeprägt hat, sind die charakteristischen Merkmale der Brockmannschen Hamletdarstellung; weit mehr, als jene „tiefste, niederbeugendste Schwermut“, die nach J. F. Schinks Meinung und der Auffassung seiner Zeitgenossen der hervorstechendste Zug in Hamlets Charakter ist und vom Durchschnitts-Hamletspieler damaliger Epoche auch mehr oder minder stark herausgekehrt und in den Vordergrund gedrängt wurde[2]).

Durch eine, wenn auch vielleicht zu Zeiten geringe Übertreibung in der Verwendung ironisierender und „launigter“ Ausdrucksmittel hielt Brockmann dem Zuviel nach der Seite des Pathetisch-Schwermutvollen die Wage und wußte durch diese ausgesprochenen Gegensätzlichkeiten jene sprühende Wirkung zu erzielen, welche zeitweilig die auf dem Drama lastende unheilvolle Schwüle vergessen machte.

Der Schrödersche Text rechtfertigt dieses kontrastierende Spiel von Licht und Schatten, von Elastizität und Resignation vollkommen. Entschlossenheit wechselt hier mit Lähmung; die Erfüllung von Hamlets Aufgabe, nämlich den Bösen zu tilgen, setzt neben der elegischen, niederbeugenden Trauer auf der anderen Seite gewisse Tatkraft und Zuversichtlichkeit im Charakter des Prinzen, der siegreich aus dem Kampfe gegen das Böse hervorgeht, voraus.

Chodowiecki hat aus diesem Zweierlei, das der Brockmannschen

---

[1]) Für die Mausfallenszene liegt eine Bestätigung Müllers vor: „Unter dem kleinen Schauspiele, welches auf seine (Hamlets) Anordnung dem Könige und seiner Mutter vorgestellt wird, fixirte er seinen Oheim mit forschenden Augen, und in seinen Blicken las man über dessen Betroffenheit triumphierende Freude, die Worte des Geistes bestätiget zu finden“ (Müller, S. 109).

[2]) Als ein Interpret dieser Richtung ist der Schauspieler Reinecke zu nennen.

Hamletauffassung zugrunde liegt, eine besonders interessante Auswahl getroffen, welche dem Brockmannschen Hamlet nach beiden Richtungen hin gerecht wird. Der niederbeugenden Trauer, wie sie Chodowiecki auf Kalenderbild 1 am eindrucksvollsten schildert, stehen Momente gegenüber, wie das ironische, an Impertinenz streifende Lächeln auf Kupfer 7 und 9 (Flötenszene und Gespräch mit dem Könige), die selbstsichere Haltung und die erbarmungslos bohrenden Blicke auf dem Mausfallenbilde.

Das strenge Festhalten Chodowieckis an der Brockmannschen Hamletdarstellung erklärt endlich auch die auf manchen der Kupfer befremdlich wirkende Schwerfälligkeit sowohl im Spiel wie in der Figur Brockmanns. So scheint der Hamlet auf den Kupfern zur Kabinettszene (Großes Kupfer: „Seht Ihr denn nichts hier?", IV. Aufzug, 11. Auftritt und Kalenderkupfer 8: „Wie steht es um Euch, Mutter?") ein anderer zu sein als jener elastische Jüngling, der lebhaften Auges der Erzählung seiner Freunde lauscht (Kupfer 2) oder ihnen den Schwur unverbrüchlicher Verschwiegenheit abnimmt (Kupfer 5), der in fromme Andacht (Kupfer 4) oder in tiefsinnige Grübeleien versunken ist (Kupfer 6).

Wenn Brockmann auch als schöner Mann galt, der vermöge angeborener schauspielerischer Fähigkeiten der Rolle des Hamlet nach den verschiedensten Richtungen hin gerecht zu werden wußte, so war ein mit seiner Anlage zur Korpulenz in ihm schlummerndes Phlegma in einem Alter, da bereits die erste Jugendlichkeit von ihm gewichen war, nicht mehr stets zu verleugnen. Seine schauspielerischen Talente wurden Herr über solche angeborene Eigenschaft, aber einem bis in die tiefste Psyche des Menschen dringenden Beobachtungsgeist, wie Chodowiecki es war, konnte die wahre Natur des Schauspielers nicht entgehen. Die Erregung des Augenblicks, wie sie das plötzliche Erscheinen des Geistes in der Kabinettszene (IV. Aufzug, 11. Auftritt) mit sich bringt, wußte Brockmann wohl anscheinend dramatisch bewegt und wirkungsvoll auszudrücken, doch der feine Menschenkenner Chodowiecki empfand das Berechnende, Erkünstelte, lediglich mit Hilfe des kühlen Verstandes auf äußerliche Wirkung zielende, was Brockmanns Posen, denen wahre, innere Überzeugungskraft fehlte, zugrunde lag. Besonders das große Kupfer in der Litteratur- und Theaterzeitung mit der Unterschrift: „Seht Ihr denn nichts hier?" ist als eine latente, abfällige Kritik Chodowieckis an Brockmann anzusehen. Hier verlangt der Text ganz den tragischen Heldenspieler, bei dem die Wucht und Schwerkraft der

auszudrückenden Empfindungen den gesamten Organismus in Mitleidenschaft zieht; entgegen den „launigten", ironisch bitteren Momenten, in welchen Brockmann den feinsten Regungen vor allem mit Hilfe eines ungemein beweglichen Mienenspieles und der Art und Weise seines Vortrags überzeugenden Ausdruck zu verleihen wußte. Vermöge dieser Fähigkeit vermochte Brockmann-Hamlet in solchen Situationen (vgl. Kupfer 2, 5, 7, 9) den Anschein jugendlicher Beweglichkeit zu erwecken[1]).

Doch sein Körper gehorchte nicht mit der gleichen Elastizität dem leisesten Druck seines Willens; wo es — wie bei dem Erscheinen des Geistes — fast lediglich auf die plötzliche Pantomime ankam, machte sich sein Mangel an eigentlichem Temperament geltend; hierin lagen die natürlichen Grenzen von Brockmanns schauspielerischem Talent. Er konnte mit Virtuosität über diesen Mangel hinwegtäuschen — einem aufmerksamen Beobachter, wie Chodowiecki es war, konnte dies dennoch nicht entgehen.

Neben Chodowiecki, der die Erkenntnis dieses Grundzugs von Brockmanns Wesen in seinen Kupfern zum Ausdruck bringt (vgl. Großes Kupfer: „Seht Ihr denn nichts hier?" und Kupfer 8: „Wie steht es um Euch, Mutter?"), war Moses Mendelssohn vorläufig der einzige, welcher einen darauf bezüglichen Zweifel an Brockmanns unanfechtbar geltender Hamletleistung, wenn auch nur zögernd, auszusprechen wagt[2]). Erst Schröders Biograph F. L. W. Meyer deckt rückhaltlos diesen Mangel in Brockmanns Künstlertum auf:

„Die innere Gluth, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern; der Fleck den Zügel schießen ließ, ohne die Gleise zu verlieren, blieb Brockmann versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch"[3]).

[1]) Litzmann faßt Brockmanns Fähigkeiten folgendermaßen zusammen: „Seine Hauptstärke beruhte in den Rollen, in denen ein blendender überlegener Geist, in allen Stimmungs- und Farbennuancen von tiefster Schwermut bis zu lächelndem Humor, von feiner Ironie zu herbem Spott, von dämonischer Überredungskunst zu schmeichelnder Anmut schillernd, die äußere Heldengestalt zu beseelen hatte." Litzmann, II, S. 108.

[2]) In einem Brief an Zimmermann vom 29. Januar 1778: „Zuweylen war mir, als wenn ich einen feyerlichen Gelehrten erblickte, wo ich das vornehme Wesen eines Prinzen erwartete ... Jedoch getraue ich mir nicht, diese meine Gedanken öffentlich zu behaupten ..."

[3]) F. L. W. Meyer, I, S. 260.

Wir müssen uns bei Betrachtung der Chodowieckischen Hamletkupfer mit den Konsequenzen der Feststellung abzufinden suchen, daß wir in einigen der hier dargestellten Hamletgestalten den Schauspieler Brockmann unverblümt auch mit den eben geschilderten Nachteilen seines Könnens wiedergegeben sehen. Die Wiedergabe der nüchternen Realität raubt uns etwas von der idealen Vorstellung des ersten deutschen Hamlet, welche der nachhaltige Ruhm und die Lobeshymnen seiner Zeitgenossen in uns erweckt haben mögen.

Doch wie Chodowiecki mit Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit das Spiel des Künstlers auf das Papier bannte, konnte er von der Kunst auch die Natur des Trägers der Rolle nicht trennen. Chodowiecki gibt uns in seinen Hamletgestalten ja keine Phantasiefigur im Sinne des Shakespeareschen Dänenprinzen, sondern vielmehr den Schauspieler Brockmann in einer Auswahl glücklicher oder minder glücklicher Momente seiner Hamletinterpretation. Chodowieckis Hamletfiguren sind allesamt Brockmann in Hamlets Kleide, Brockmann mit allen den Vorzügen und Nachteilen seiner Hamletdarstellung.

Caroline Maximiliane Döbbelin, die erste Berliner „Ophelia".

Auffassung und Darstellung der „Ophelia".

„Für die Ophelia sind zwei Typen geschaffen worden, die realistische, grelle und die lieblich rührende, die letztere siegt" [1]).

Die verschiedenen Variationen bei der Verkörperung dieser Rolle neigen sich also — und zwar individuell je nach Auffassung, Wesen und Fähigkeit der Schauspielerin — entweder mehr nach der einen oder mehr nach der anderen Seite hin. Stets bleibt aber die Darstellung an die Grenzen dieser beiden Auffassungsmöglichkeiten gebunden. Die freie Gestaltungsmöglichkeit innerhalb dieses Rahmens hat denn auch die verschiedensten Ophelien gezeitigt [2]), doch ist die krasse, den Wahnsinn in seiner nackten Wirklichkeit wiedergebende Darstellung von deutschen Schauspielerinnen nur selten bevorzugt worden. Eine Schauspielerin von Geschmack und Feingefühl wird stets die Gestaltung des künstlerischen

---

[1]) v. Weilen, S. 71.

[2]) Die Verfasser der gleichnamigen Werke „Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart", Weilen, Winds und Daffis, geben eine übersichtliche Zusammenstellung und kurze Charakteristik sämtlicher Opheliadarstellerinnen von Bedeutung seit dem Ende des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts.

Ausdrucks aus dem Gebiete der Lieblichkeit und Anmut wählen, auch in den Umnachtungsszenen wird sie die Grenzen des Häßlichen nicht überschreiten. In diesem Sinne hat schon die erste deutsche Ophelia-Interpretin, Dorothea Ackermann in Hamburg, diese Rolle erfaßt und als lieblich-rührende Ophelia „den Zuschauern erlaubt, mit einigen Thränen ihren ängstlich erwartenden Herzen Luft zu machen“ [1]).

Die Rolle der Ophelia läßt sich in zwei Abschnitte teilen: mit dem Einsetzen des Wahnsinns, dem Verlust ihrer Vernunft, glauben wir in ihr ein anderes Wesen zu sehen als zu Anfang, da sie nur das zurückhaltende, wohlerzogene Mädchen ist. In ihrer Unschuld und Lieblichkeit ist eine gewisse Ähnlichkeit mit Shakespeares „Miranda“ vorhanden. Wie man auch über diese Figur Shakespeares denken mag [2]), immer ist es ein reines, holdes Geschöpf, das wir in Ophelia erblicken müssen. —

In Berlin lag die Rolle der Ophelia in den Händen der Demoiselle Caroline Maximiliane Döbbelin [3]), der 20jährigen Tochter des Direktors. So vielerlei Zeugnisse uns über ihres Partners, Brockmann, Leistung erhalten sind, so wenig sagt die öffentliche Meinung über diese Ophelia. Und das wenige ist völlig nichtssagend, gibt uns nur geringe Aufschlüsse über Auffassung in Sprache und Spiel. Wenn das Publikum im Taumel der Begeisterung der Trägerin der jugendlichen Liebhaberin zujubelte, so ist diese spontane Äußerung des Beifalls noch

---

[1]) Hamburger Adreß-Comptoir-Nachrichten 1776, 77. Stück.

[2]) Vgl. u. a. „O arme Ophelia“ von Miß Grace Latham, Shakespeare-Jahrb. XXII, S. 131 ff. Miß Grace Latham sieht in Ophelia ein teils durch die Erziehung eingeschüchtertes, teils infolge angeborener Leidenschaftslosigkeit kühl zurückhaltendes Mädchen, das in allen Situationen Fassung und Selbstbeherrschung bewahrt. Da sie sich überall Zwang antut und ihren Empfindungen nur selten freien Lauf läßt, so müssen diese in ihrem Innern zurückgehaltenen Gefühle allmählich, aber nachhaltig eine sehr ungünstige Wirkung auf Nerven und Verstand ausüben, schließlich den Wahnsinn zeitigend. Die Leidenschaftslosigkeit ist also keineswegs mit Gefühllosigkeit gepaart. Denn eben das Gefühl ist es, dem sie die Herrschaft über den Verstand opfern muß. — Dieses nur eine von den vielen Deutungen, wie man sich das Wesen dieser stillen, sanften Dulderin zu erklären versucht hat.

[3]) Geb. zu Köln a. Rh. im Jahre 1758 am 19. März (nicht 1752, wie die „Chronologie des deutschen Theaters“ fälschlich angibt). — Weitere biographische Notizen: „Abbildungen berühmter Gelehrten usw.“ S. 33—38; Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen vom 12. März 1828 (Nekrolog) Stein S. 6; Materialien in der Sammlung Louis Schneider (Berlin, Königl. Bibliothek).

keineswegs eine Gewähr für eine schauspielerische Leistung im Sinne einer künstlerisch durchdachten Auffassung. Eine Schauspielerin wie Caroline Döbbelin, die als altbekannte und beliebte Darstellerin der jugendlichen Hauptrollen, Liebhaberinnen und Heldinnen, mit einer neuen Rolle vor das Publikum trat und der Gunst der Zuschauer von vornherein sicher war, hatte es ohnehin weit leichter, Beifall zu erringen als ein Gast, bei dem der kritische Maßstab ungleich entschiedener angelegt wird. —

Demoiselle Döbbelin fiel es außerordentlich schwer, weichere Regungen auszudrücken, überhaupt weiblich zarte Gestalten mit Überzeugung darzustellen[1]). Eine lieblich-rührende Ophelia scheint demnach außer dem Bereiche ihrer Fähigkeiten gelegen zu haben. „Die gefühlvollen, schwärmerischen Karaktere liegen ganz außer ihrem Wirkungskreise", schreibt das Berliner Theaterjournal von 1782 auf S. 78, und an anderer Stelle: „Nur Medeen sind ihre Sache, nicht zärtliche Weiber voller stiller Größe ..." (S. 55).

Caroline Döbbelin war es gewöhnt, mehr mit dem Verstande als mit dem Gefühl zu arbeiten, und selbst, wo es ihr gelang, die Herzen der Zuhörer zu erschüttern, war es wohl meistens eine bis zu höchster Täuschung gesteigerte Verstandeskunst, die den Anschein überzeugtester seelischer Anteilnahme zu erwecken wußte. Die Wiedergabe eines im Wahnsinn befangenen Mädchens erlaubte ihrer mit äußeren Effekten gern arbeitenden Kunst manche Freiheiten, auf die sie bei der Darstellung des schlichten, sanften Mädchens in der ersten Hälfte des Dramas verzichten mußte. So läßt es sich auch erklären, daß ihr die Ophelia bis zu dem Momente, da sie den Verstand verliert, weniger gelang als in den dann folgenden Wahnsinnsszenen.

„Demoisel Döbbelin giebt im ersten Theile ihrer Rolle", schreibt das Berliner Theaterjournal für das Jahr 1782 (S. 470/71), „zu wenig auf das Individuelle ihres Karakters Acht. Sie zeigt weder die unbedingt gehorsame Tochter, die äusserst zärtliche Schwester, noch die

[1]) Sie gefiel vor allem in „Rollen der heftigtobenden Leidenschaften, Eifersucht, Wuth, Verzweiflung. Nur in der höheren Tragödie kann sie glänzen." Siehe „Abbildungen berühmter Gelehrten usw.", S. 35; Berl. Theat.-Journal, S. 14, 219 usw.: Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 34ff. — Eine ihrer Glanzrollen war die „Medea" (in Gotters gleichnamigem Trauerspiel), vgl. hierüber Theat.-Journal f. Deutschl. 1777, III, S. 131, desgl. Berl. Litt. Wochenbl., 26. Juli 1777; Gallerie v. teutsch. Schausp. (Zusätze S. 36). — Caroline Döbbelin in Hosenrollen: Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, III, S. 581, 778, 783; Theat.-Journal f. Deutschl. 1777, III, S. 130.

sehnsuchtsvolle Liebhaberin; überdies müste sie viel weniger Anstrich von Weltpolitur haben. Mehr ihr einsames Kabinet, als der Hof ist ihr Aufenthalt gewesen, wie dies wol genugsam erhellet. Der Monolog: ‚O welch ein edles Gemüt'[1]) mislingt ihr ganz. Er fodert unendlich mehr Feuer, mus ganz aus der Fülle des Herzens kommen, und völlig verraten, wie es in selbigem gegen den Hamlet steht . . ."

Dieses Zeugnis scheint uns durchaus glaubwürdig und unparteiisch anzusehen zu sein; denn auch an anderer Stelle findet man bestätigt, daß es ihr nicht vergönnt war, den „zärtlichen, leisen Accent der Liebe" zu treffen[2]), daß sanfte, leidende Rollen ihrem Naturell widersprachen[3]).

Wenn die Opheliadarstellung der Demoiselle Döbbelin von anderer Seite als besonders ergreifend und packend geschildert wird, so wird damit die zweite Hälfte der Rolle gemeint sein, mit der die Döbbelin in der Tat die Herzen der Zuschauer so zu erschüttern wußte, daß „helle Thränen im Auge ihren Triumph verherrlichten"[4]).

Die Schauspielerin Döbbelin war in ihrer Auffassung der Ophelia, in der Darstellung eines des Verstandes beraubten Mädchens, ganz auf sich selbst gestellt; sie hatte keine Vorbilder, keine kritisch-dramatischen Abhandlungen, die ihr hätten den Weg weisen können, wie diese so einzig dastehenden Umnachtungsszenen am wirkungsvollsten und wahrsten zum Ausdruck zu bringen waren. Ihre einzige deutsche Vorgängerin in dieser Rolle war Dorothea Ackermann; was die Hamburger Adreß-Comptoir-Nachrichten über diese Ophelia brachten, konnte ihr auch nur

---

[1]) III. Aufzug, 10. Auftritt.

[2]) Über ihre „Henriette" in dem Stück gleichen Namens heißt es in der Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, S. 91: „Alles was die Kritik gegen Mamsell Döbbelin erinnern könnte, wäre, daß sie, die gewaltsame Situationen ausgenommen, weniger die stürmische, heftige und mehr die sanfte, schmachtende Liebhaberinn wäre; ihren Ton mehr den zärtlichen leisen Accent der Liebe seyn ließe . . ."

[3]) „Ihr Vortrag und Spiel hatte in dieser leidenden Rolle nicht das geringste Interesse" (als Luise Dudlei in Cumberlands „Westindier") vgl. Berl. Theat.-Journal, S. 111.

[4]) „Sie setzt diese Rolle, trotz ihrer grossen Schwierigkeiten, so richtig, so meisterhaft durch, macht sie so dringend für das Herz, daß helle Thränen im Auge ihren Triumph verherrlichen; ihren Ton, ihr starres Auge, alle die herrliche Pantomime, in der sie besonders Meisterinn ist, kann man sie nicht genug loben" (Abb. berühmter Gelehrten, S. 37). Winds gibt diese Stelle irrtümlich so wieder, als habe die Döbbelin helle Tränen im Auge gehabt. Dadurch könnte man leicht ein falsches Bild ihrer Opheliadarstellung gewinnen. Eine sentimentale Ophelia ist die Döbbelin jedenfalls nicht gewesen.

wenig Aufschluß über die Auffassung geben; von Einzelheiten der Darstellung vermerkten sie nichts[1]).

Lichtenbergs Briefe an Boie im Deutschen Museum brachten einige Nachrichten aus London über die Ophelia der Misses Smith, der Partnerin Garricks; doch auch hieraus konnte Demoiselle Döbbelin nur wenig entnehmen[2]).

Soviel ging indes aus diesen knappen Notizen hervor, daß es ihre Vorgängerinnen für richtig gehalten hatten, den Wahnsinn nicht in allzu krasser Wirklichkeit auszudrücken, daß sie ihre Aufgabe darin gesehen hatten, „jenen Liebreiz, der die schöne Ophelia so auszeichnete, auch noch in diesen zerrütteten Zustand zu übertragen, vom Wahnsinn dann plötzlich, wie von einer vorüberschwebenden Wolke, verdunkelt“[3]).

Es ist interessant, hieran anschließend die kurze Beschreibung des Wahnsinns der Ophelia-Döbbelin zu vergleichen, die das Schreiben „Brockmann und Wäser“ auf S. 30 bringt:

„Ophelia-Döbbelinin kam aufs Theater getrippelt und getändelt, völlig wie eine Wahnwitzige. — Sie hatte die Natur aufs genauste studirt, und copirte sie nach ihren kleinsten Nüançen. — Alles, ihr Gang, ihre lispelnde Sprache, ihr tschätschelndes Betragen, alles war Natur, ächte wahre Natur. — Aber auch als Wahnwitzige blieb sie noch Ophelia, das liebe, sanfte, herzensgute Mädchen.“

Zum Vorteil für diese Rolle scheint Demoiselle Döbbelin hier mit weniger starken Effekten gearbeitet zu haben, als im allgemeinen ihre Gewohnheit war. Die Nachrichten über das Spiel der Ackermann und der Misses Smith mögen ihr vor Augen gekommen sein, vielleicht war es auch eigene Erkenntnis, daß ein starkes Auftragen allzu greller Farben den künstlerischen Eindruck in diesem Falle eher verderben als

---

[1]) Hamburger Adreß-Comptoir-Nachrichten 1776, 77. Stück, bezüglich Mamsell Ackermanns Ophelia: „Beschreiben läßt sich ihr Spiel in dieser Scene nicht, nur sehen und empfinden. Noch blutet mir mein Herz über das arme zerrüttete Mädgen! Sie hätten sehen sollen, wie alle um mich herum aus stieren Augen weinten! ... Ich versichere Sie, mein Freund, die Ackermann hat diese Scene so wahr gespielt, daß ich erschrack, wie ich sie sah.“

[2]) „Ihr ganzes Thun in ihrem Wahnsinn war so sanft, so wie die Leidenschaft, die die Ursache davon war. Die Lieder, die sie vortreflich sang, hatten etwas so klagendes, sanftes und melancholisches ... Ueberhaupt ist diese ganze Scene bis zum Schmerz rührend und läßt eine Wunde in der Seele zurück“ (Lichtenbergs Briefe an Boie, Deutsch. Museum; abgedr. in Hamb. Adr.-Compt.-Nachr. 1776, 99. Stück).

[3]) Vgl. Tieck, Kritische Schriften III, S. 269.

erhöhen würde. Wohl kopierte sie die Natur „nach ihren kleinsten Nüançen", doch scheinen ihre realistischen kleinen Merkmale des umnachteten Verstandes nicht völlig alle Reize verdrängt zu haben, welche die Gestalt der Ophelia für uns haben soll. „Die zweite Hälfte ihrer Rolle, d. i. die Scenen des Wahnsinnes, trieb sie bis zur höchsten Täuschung. Wessen Auge blieb da wol ungetrübt? Der Zoll mus ihr unendlich lieber sein, als das lauteste Händeklatschen und Bravorufen", so schreibt das Berliner Theaterjournal für 1782 auf S. 471. Sie galt als eine Meisterin im beredten Mienen- und Gebärdenspiel; einen großen Triumph hatte sie kurz vor der ersten Hamletaufführung mit der Darstellung von Bertuchs „Elfriede" erzielt, in der sie alles das zum Ausdruck brachte, was sie in den Wahnsinnsszenen der Ophelia wieder zur Anwendung bringen konnte:

„Das Beben ihrer Stimme, das Erlöschen der Augen, das Zittern der Muskeln, das Starren ihrer Fingerspitzen, das Erstickte ihrer Sprache, das Hinsterben ihrer Lippen, das Athmen nach Luft, das Schwellen ihres Busens, ihren schmerzlichen Ausbruch in Klagen.[1]" —

Wir möchten die Ophelialeistung der Demoiselle Döbbelin dahin zusammenfassen, daß sie im ersten Teile der Rolle bemüht war, wohl ein tugendhaftes, ernstes, aber weniger ein lieblich zartes Mädchen zu schildern. Die Darstellung rührender Hilflosigkeit mußte mit ihrer an die Schilderung kraftvoller Weiblichkeit gewohnten Persönlichkeit in inneren Konflikt geraten.

Im zweiten Teile der Rolle konnte sie unter dem Deckmantel des Wahnsinns alle mimischen und darstellerischen Künste geltend machen, in denen sie sich im Laufe ihrer regen Bühnentätigkeit große Routine erworben hatte. Vernünftige Einsicht und künstlerischer Instinkt scheinen sie indessen vor Übertreibungen, zu denen ihre Kunst sehr neigte, bewahrt zu haben. Die Tränen innigsten Mitgefühls, die man ihrer Ophelia zollte, galten nicht allein der Trägerin der Rolle, sondern in eben demselben Maße der Rolle selbst. Wirklicher Liebreiz und Anmut mangelten ihrer Ophelia ohne Zweifel, da diese beiden Eigenschaften sich, wo sie nicht angeboren sind, auch durch eifrigstes Studium nicht anlernen lassen.

Eine vollendete Ophelia, die mit den eben erwähnten Vorzügen die Fähigkeiten einer Caroline Döbbelin vereinte, sollte der Berliner

---

[1]) Siehe die Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, I, S. 86, desgl. Abb. berühmter Gelehrten, S. 36.

Bühne erst in der unvergeßlichen Friederike Bethmann-Unzelmann erstehen, der Nachfolgerin Caroline Döbbelins in dieser Rolle. Von ihr wissen wir, daß sie zur Klasse der „lieblich rührenden" Ophelien gehörte; ging doch von ihrer Gestalt der ganze Zauber weiblicher Anmut aus[1]).

Chodowieckis Wiedergabe der „Ophelia".

Nachdem wir versucht haben, die Opheliadarstellung der Demoiselle Döbbelin in Umrissen klarzulegen, wenden wir uns im Anschluß an unsere letzten Betrachtungen jetzt wieder den Chodowieckischen Hamletkupfern zu.

Wir verdanken Chodowiecki insgesamt vier Opheliadarstellungen, die jedoch keine selbständigen Einzeldarstellungen, sondern je einen Bestandteil eines Szenenbildes mit zwei oder mehr Personen ausmachen. Als erstes dieser Kupfer erschien im Februar 1778 die illustrative Beigabe zur Berliner Litteratur- und Theaterzeitung (1778, I. Teil, S. 144), auf der die 9. Szene des III. Aktes zwischen Ophelia und Hamlet bei dessen Worten: „— in ein Nonnen Kloster geh" dargestellt ist.

Eine weitere Wiedergabe der Ophelia finden wir auf dem 6. Kalenderkupfer, das ebenfalls einen Moment aus obiger Szene darstellt.

Kalenderkupfer 10 zeigt sie in der Wahnsinnsszene vor König, Königin und Hofstaat bei den Worten: „Sie senkten ihn in Kalten grund hinab" (V. Aufzug, 12. Auftritt).

Zum vierten Male finden wir sie auf dem großen Mausfallenkupfer, zu dem Chodowiecki die Zeichnung lieferte, nach der Berger den Stich anfertigte. —

Auf allen vier genannten Kupfern hat es Chodowiecki sich angelegen sein lassen, diese Ophelia möglichst getreu mit den Gesichtszügen und sonstigen äußeren Merkmalen der Demoiselle Döbbelin auszustatten. Es befremdet uns durchaus nicht, daß er die Ophelia nicht als Phantasiefigur frei aus dem Gedächtnis erfand, hatte er doch auch ihren Partner, Hamlet-Brockmann, genau so wiedergegeben, wie er ihn zu wiederholten Malen auf der Bühne geschaut hatte. Zudem lieferte er mit dem ersten Hamlet-Ophelia-Kupfer eine Beilage zu einer Berliner

[1]) Über ihre Darstellung des Wahnsinns berichtet Nicolai in seiner „Berlinischen Dramaturgie" am 5. Juni 1797: „Im V. Akt sehen wir das schönste Gewitter des Wahnsinns, das vielleicht jemals der Kunst gelungen ist. Wir sagen das *schönste* und wählen die Worte nicht ohne Bedeutung. Nicht das bloß treu der Natur nachgeahmte, nicht das grellste, nicht das widerlichen Ekel erregende Bild des Wahnsinns . . ."

Theaterzeitschrift, für die natürlich eine naturgetreue Wiedergabe des theatralischen Ereignisses von weit größerem Werte sein mußte als eine frei erfundene Dramenillustration; wahrscheinlich wurde dies auch vom Auftraggeber, dem Verleger Wewer, besonders ausbedungen. Eine Rücksprache mit Wewer fand — laut Tagebuch Chodowieckis — bereits im Dezember statt[1]).

Aber auch Chodowieckis übrige drei Opheliagestalten weisen unzweifelhafte Ähnlichkeit mit ihrer Interpretin auf. Es existieren verschiedene Döbbelinin-Porträts, mit deren Hilfe ein Ähnlichkeitsnachweis leicht zu erbringen ist. Da ist z. B. ihr Profilbildnis im Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1779, das von Rosenberg gezeichnet und gestochen ist; eine Silhouette schmückt den Theaterkalender auf das Jahr 1777; Tischbein zeichnete die Döbbelin als „Ariadne", und Berger lieferte nach diesem Bilde den Stich, der den I. Teil der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung von 1779 sowie die „Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler Deutschlands" ziert.

Alle genannten Porträts weisen gewisse Charakteristika auf, die wir auch in den Zügen der Chodowieckischen Ophelia wiederfinden: den eher herben als feinen Gesichtsschnitt, die etwas keck aufgeworfene Nase, den vollen Mund.

Die stattliche Figur, deren sich die Künstlerin erfreute, kommt am besten in ihrer Haltung auf dem Mausfallenkupfer zur Geltung, doch auch auf den Szenenbildern zwischen ihr und Brockmann zeigt uns Chodowiecki eine wenn auch nicht große, so doch gut gewachsene Erscheinung. War doch der Döbbelin ein guter Wuchs und stattliches, schlankes Äußere in hohem Maße eigen, solange sie noch jung war und nicht zur Korpulenz neigte. „Ihr Körper hat wahre königliche Würde", heißt es sogar im Theaterjournal für Deutschland (1777, III, S. 129). Ihrem „griechischen Wuchs" verdankte Demoiselle Döbbelin es, daß ihr die Kleidung der „Ariadne" besonders vorteilhaft stand: wurde doch von ihr behauptet, daß sie unter den bekannten „Ariadne"-Spielerinnen die „beste Figur" habe[2]).

[1]) Vgl. den ersten Abschnitt dieser Arbeit, S. 21.

[2]) Berl. Litt. Wochenbl. 1776, II, S. 377. — Auch die „Abbildungen berühmter Gelehrten" heben ihren guten Wuchs hervor. Daß sie sehr stattlich war, bestätigt außerdem das Berliner Theaterjournal (S. 111) gelegentlich einer Besprechung von Cumberlands „Die Westindier", wo ihre imposante Erscheinung durchaus nicht ihrer Rolle als Luise Dudlei angemessen war. „Ihre Figur paßt zu dieser Rolle gar nicht, und es ist lächerlich, wenn man hört, daß Demoiselle Witthöft sie beständig: ‚meine liebe Kleine' nennt."

Chodowiecki kannte die Künstlerin nicht nur sehr genau persönlich[1]), er hatte sie auch wiederholt gezeichnet[2]) und speziell für ihre Ophelia die verschiedensten Skizzen angefertigt, bevor er an die Ausarbeitung der Zeichnungen ging. Gewiß hätte unser Meister, dessen unübertreffliche Fähigkeiten im Charakterisieren genugsam bekannt sind, auch ohne diese eingehenden Vorstudien die Ophelia-Döbbelinin so wiederzugeben vermocht, wie sie sich ihm eingeprägt hatte. Trotz der teilweise beeinträchtigenden Kleinheit des Formats sehen wir hier eine Döbbelinin-Ophelia vor uns, „deren Gesicht Chodowiecki aus dem Spiegel gestohlen, und uns hier aufs Papier gezaubert hat“ [3]).

Nicht auf Grund bloßer Mutmaßungen, sondern mit voller Sicherheit dürfen wir die Ophelia Chodowieckis, besonders diejenige auf dem Kupfer zur Berliner Litteratur- und Theaterzeitung, als ein Porträt der Schauspielerin Döbbelin ansehen. —

Auf dreien der genannten Chodowieckischen Kupfer ist die Ophelia in einer ziemlich passiven Haltung dargestellt: dem Mausfallenkupfer und den beiden Szenenbildern aus dem 9. Auftritte des III. Aufzuges; nur die Wiedergabe eines Moments aus der Wahnsinnsszene (Kalenderkupfer 10, V. Aufzug, 12. Auftritt) zeigt sie uns in lebhaftester selbständiger Aktion. Auf diesem Kupfer bildet ihre Figur den Mittelpunkt des Interesses, denn es ist das einzige der 15 Hamletillustrationen, auf welcher der Titelheld des Dramas, der auf allen übrigen Bildern fast überall das Hauptinteresse in Anspruch nimmt oder zum mindesten seine Mitspielenden sehr in den Schatten stellt, nicht dargestellt ist. Chodowiecki hat ohne Zweifel so lebhaftes Interesse an dem Spiel der Demoiselle Döbbelin in dieser Szene genommen, daß er ihr allein eins der Kalenderkupfer widmete. Das Wirkungsvolle dieser Szene mußte auch beim Publikum größte Anteilnahme erwecken. Die Döbbelin galt, wie bekannt, als besondere Meisterin im lebhaften Gebärdenspiel; Chodowiecki wählte einen der erregtesten Momente: die angstvoll aufgerissenen Augen, der halbgeöffnete Mund, welcher in schmerzliche Klagen auszubrechen scheint, das „Starren ihrer Fingerspitzen“, das diese Schauspielerin schon als „Elfriede“ wirksam angewendet hatte[4]), alles weiß

---

[1]) Wir verweisen auf den ersten Abschnitt dieser Arbeit.

[2]) So u. a. als „Medea“, als „Ariadne“. Im ersten Abschnitt der Arbeit ist dieser Punkt bereits eingehend erörtert worden.

[3]) Berl. Litt. u. Theat.-Ztg. 1778, I, S. 144.

[4]) Siehe Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, I, S. 85.

Chodowiecki in diesem zierlichen Miniaturfigürchen zum Ausdruck zu bringen[1]).

Die Gesamtwirkung, die von dieser Gestalt ausgeht, ist schreckhaft, aber nicht direkt abstoßend; es fehlt der Ophelia hier sowohl wie auf den übrigen drei Darstellungen der eigentliche Liebreiz, den wir ja auch bei der Döbbelinin-Ophelia vermissen mußten.

Wir tragen ein anderes Ideal einer Ophelia in uns, auf uns wirkt vieles in diesen Gestalten befremdend, doch unsere Bewunderung und zumal unsere Dankbarkeit vom Standpunkte der Geschichtsforschung aus können wir dem Schöpfer dieser Werke nicht versagen.

Carl Theophil Döbbelin, der erste Berliner Darsteller des „Geistes“.

Döbbelins Darstellung und Auffassung des „Geistes“.

Bei der Bühnendarstellung eines „Geistes“ sind Schwierigkeiten zu überwinden, die bei jeder anderen Rolle nicht in Frage kommen.

Der Königsgeist im „Hamlet“ hat einen Körper, wenn auch nur einen Scheinkörper; ein Schauspieler ist nötig, um ihn darzustellen, und dieser kann seine Körperlichkeit nicht verleugnen. Wenn ein Darsteller nicht alles hervorsucht, was in Sprache, Gang und Gebärden die menschliche Realität möglichst verschleiern hilft und alles lebhaft Lebendige nach Möglichkeit vermeidet, so ist auch der geringste Schein von Täuschung, den eine geschickte Darstellung wenigstens zu einem kleinen Teile hervorbringen könnte, von vornherein aufgehoben und verloren.

Im 18. Jahrhundert waren zudem die Schwierigkeiten, die in den Bühnenmaßen sowie in den geringen technischen Möglichkeiten begründet lagen, zu groß, als daß eine Geistererscheinung mit Täuschung hätte dargestellt werden können, es sei denn, daß einer der ganz Großen durch geradezu geniale Gestaltungskraft und unterstützt von einem für diese Rolle besonders günstigen Äußeren alle diese Schwierigkeiten überwand: Friedrich Ludwig Schröder[2]). Im allgemeinen ist selbst heute noch das Auftreten eines Geistes auf dem Theater ein noch nicht völlig gelöstes Problem, trotz alles Fortschritts auf bühnentechnischem Gebiete.

---

[1]) *Die Beschreibung der Chodowieckischen Hamletkupfer in der Litt.- u.* Theat.-Ztg. 1778, IV. Teil, sagt auf S. 670 u. a. über dieses Bild: „Das *Phantastische ihres Anzugs, das Verzerrte ihrer abgehärmten Wangen,* das Starre ihrer gebrochenen Augen, der halbgeöfnete Mund, das alles verkündigt *genugsam, was mit ihrem Verstand vorgegangen.“*

[2]) Vgl. auch Goethe, W. A., I.-Bd. 22, S. 200.

Aus all diesen Erwägungen heraus mag es zu erklären sein, daß z. B. in der ersten französischen Hamletbearbeitung, die Jean François Ducis lieferte, die Figur des Geistes einfach fortgelassen wurde; der Geist existierte hier nur in der Einbildung Hamlets. —

In Berlin wurde der Geist zum ersten Male von Theophil Döbbelin dargestellt [1]). Schon seine äußeren Qualitäten machten ihn wenig geeignet für die Verkörperung eines dem Grabe erstandenen Wesens. Ein mittelgroßer, derbgebauter Mann von behäbiger Breite [2]), — Chodowiecki bezeichnete ihn sogar als „feist und schwülstig" [3]) — glich er durchaus keinem Wesen aus einer anderen Welt. —

Die Natur der „Geist"-Rolle erfordert es, daß die Gebärde zurücktritt, ja eigentlich völlig ausgeschaltet wird, während die Sprache allein, die angemessene Deklamation, den Charakter der Rolle zur richtigen Geltung bringen muß. Weder erhaben-frostig, noch pomphaft-pathetisch, sondern schlicht, würdevoll und ergreifend muß die düstere Kunde vom Geiste zum Ausdruck gebracht werden. Döbbelin wußte nichts von den Grundsätzen eines Ekhof, „der allen theatralischen Flitterstaat der Deklamation, die auf Stelzen ging, verschmähte und die wahren Töne der Natur suchte" [4]). Pathetisch wie sein ganzes Wesen war vor allem seine Deklamation [5]). „Selbst seine Sprache außer dem Theater hat nicht den Ton des gemeinen Lebens" [6]).

---

[1]) Carl Theophil Döbbelin hatte diese Rolle in den Jahren 1777—78 und dann wieder von 1782—87 ununterbrochen inne. Er spielte sie im ganzen 35mal (laut Barth). Biographisches über Döbbelin: Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 59ff.; Abb. berühmter Gelehrten, S. 65—72; H. Landsberg, Theaterkal. 1911, Berlin S. 57ff.

[2]) Im Jahre 1769 scheint Döbbelin noch ziemlich schlank gewesen zu sein. „Sein Körper hat eine ansehnliche Länge und Stärke, doch ohne die gehörige Proportion sowohl im Ganzen als in den Teilen zu überschreiten", heißt es in einem Brief an einen Freund in Königsberg, S. 22, der in seinem weiteren Verlaufe allerdings Döbbelin stark schmeichelt.

[3]) In einem Briefe an Christian Solms schreibt Chodowiecki im Jahre 1783: „Können Sie sich vorstellen, daß . . . Döbbelin, ein feister, schwülstiger, aufgeblasener Dragoner Unteroffizier den ‚Nathan' vorstellen wird?"

[4]) Vgl. F. Nicolais Charakteristik Ekhofs in seiner Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bd. IV, S. 580.

[5]) Über Döbbelin als Schauspieler siehe: Löwen; Allgemeine Bibliothek; Berl. litter. Wochenbl., 20. April 1776; Berl. Theaterjournal 1782 (Döbbelin als Odoardo); Schreiben an einen Freund in Königsberg, S. 19—24; Litzmann, I, S. 78; Devrient, I, S. 338; Schmids „Parterr", S. 329, 363ff., 377ff.

[6]) Schreiben an einen Freund in Königsberg, S. 23.

Ein gewisses Pathos haftete auch seinen Bewegungen an, pathetisch und geschraubt bewegte er sich auch außerhalb der Bühne; wahrscheinlich glaubte er auf diese Weise die Würde eines Komödianten- und Heldenvaters am eindrucksvollsten zur Schau zu tragen.

Einen großen Teil dieser Verfehlungen, sowohl des Spieles als der Deklamation, möchte der Schreiber des „Briefes an einen Freund in Königsberg" wenn auch nicht entschuldigen, so doch damit erklären, daß angeborenes „schwerfälliges Gedächtnis" eine angespannte Aufmerksamkeit Döbbelins auf den Souffleur nötig machte, und daß in dieser sklavischen Abhängigkeit von jener Hilfsperson „die Ursache mancher falschen Aktion, manches unnützen und unbestimmten Gestus, mancher verfehlten Empfindung" zu suchen sei. Außerdem verursachte die beständige und doch gern verborgen sein wollende Aufmerksamkeit auf den Souffleur „eine feyerliche Langsamkeit der Aussprache und viele wunderbare Attitüden des Körpers, mit denen sich das Lustspiel weit weniger verträgt als die Tragedie" [1]).

Alle diese Eigenschaften machten Döbbelin für die Darstellung eines „Geistes" so ungeeignet wie nur möglich. Sein aufdringliches, hohles Pathos vermochte die Sprache des Todes und der Ewigkeit nicht auszudrücken; zwar hatte er eine tiefe, wohlklingende Baßstimme [2]), doch vermochte er damit Schröders „hohlen, dumpfen, hektischen Grabeston" [3]), mit dem dieser Schauder und allseitig Entsetzen hervorzurufen wußte, nicht annähernd zu finden.

Seine äußere Persönlichkeit mit allen ihr anhaftenden pathetisch-gebieterischen Gesten und Posen bot keinen glaubhaften Anblick für einen dem Grabe erstandenen Königsgeist; alles in allem ließ er königlichen Adel in Ton und Persönlichkeit vollständig vermissen, und seine Leistung mußte schlechterdings neben der mit wahren künstlerischen Mitteln ausgearbeiteten Hamletpartie Brockmanns bedenklich abfallen. Was für ein

---

[1]) A. a. O. S. 26.

[2]) „Seine Stimme ist ein reiner und durchdringender Baß, voller Wohlklang und Biegsamkeit und um desto mehr des ganzen Pompes der hohen Deklamation fähig; nur in der äußersten Ansträngung wird sie natürlicherweise etwas rauh" (Schreiben an einen Freund in Königsberg, S. 22).

[3]) „Schröder, ... dessen hohler Grabeston den Hörern die Haare als die Stacheln des ergrimmten Igels emporstehen machte" (siehe Litzmann, II. S. 200). — „Ein dumpfer, hektischer Ton, den er angenommen hatte, und bis ans Ende beibehielt, brachte eine ungemein gute Wirkung hervor" (Müllers Abschied usw.).

gewaltiger Partner hatte Brockmann in Hamburgs gefeiertem Schröder zur Seite gestanden[1])! —

Obgleich bei der Rolle des Hamletschen Königsgeistes die Gebärde gegenüber der Sprache eine — wie schon erwähnt — durchaus untergeordnete Stelle einnimmt, so muß uns bei der Beurteilung der Döbbelinschen Leistung in vorliegendem Falle die sichtbare Aktion mehr als das hörbare Wort interessieren, da wir von der Sprache auf einem Bilde nichts wahrnehmen können, desto mehr aber von der anschaulich beschriebenen Tätigkeit. Auch hierbei gilt es wiederum eine Einschränkung zu machen, denn auf die Bewegung, die in einer Kette schnell aufeinanderfolgender Körperfunktionen die sichtbaren Wahrnehmungen erst zu einer Handlung stempelt, heißt es verzichten.

Von allen Bewegungen, die der „Geist" auszuführen hat, ist der Gang, das Schreiten, die wichtigste; hiervon hängt ein großer Teil der Gesamtwirkung ab, mit Hilfe des richtigen Schreitens läßt sich das Wesenseigentümliche einer überirdischen Erscheinung am besten charakterisieren. Schröder glitt über die Bühne, als ob er schwebe[2]), und der englische Geistdarsteller Booth zog sich weiche Filzschuhe an, um möglichst geräuschlos einhergleiten zu können[3]). Unser guter Döbbelin trat mit klirrenden Sporen auf[4]), und wenn ihm auch ein „sehr langsam schreitender Gang" nachgerühmt wird, so wird er es doch nicht verfehlt haben, jedem einzelnen Schritte den gehörigen Nachdruck zu verleihen.

Wie wenig Döbbelin den Charakter der Rolle zu finden und auszudrücken wußte, mag uns zunächst J. F. Schinks dramaturgische Abhandlung „Über Brockmanns Hamlet" bestätigen, in der alle Mängel der Döbbelinschen Darstellung schonungslos aufgedeckt werden, ohne daß der Autor den Namen dessen, den er öffentlich tadelt, direkt nennt. Wir wissen aber, daß nur Döbbelin gemeint war, denn er allein kam als „Geist"-Darsteller und Partner Brockmanns in Berlin in Frage. „Majestätisches Tragen des Körpers, ein mit Würde emporgehobner Arm paßt für den Geist schlechterdings nicht", so meint Schink durchaus zutreffend. „Alle Majestät, die der Schauspieler hier als ‚Geist' haben

---

[1]) „Schröder, ein langer hagerer Mann, spielte die untergeordnete Rolle des Geistes mit einer Täuschung, die Schauder erregte" (vgl. Müllers Abschied usw.). — „Zu dieser Rolle", schreibt J. Lange, „kann wohl Niemand so bestimmt gewesen seyn, als Schröder . . ." (vgl. Litzmann, II, S. 200).

[2]) Vgl. Müllers Abschied usw.

[3]) Vgl. II. Teil unter „Kostüm".

[4]) Siehe Chodowieckis Kupfer.

kann, besteht in weiter nichts, als in dem langsamen Herschreiten, wenn er auftritt" [1]). Der dem alten Döbbelin bereits zur Gewohnheit gewordene „majestätische Anstand" [2]) war also hier, wo er ihn besonders glaubte herauskehren zu dürfen, auch nicht am Platze! Armer Döbbelin! — Und dann, begleitet von würdevoll gebieterischer Gebärde, begann eine mit allem Bombast ausgestattete Deklamation, welche denjenigen, der die Art und Weise des alten Döbbelin kannte, nicht weiter überraschte. Der gestrenge Schink hat wiederum Gelegenheit, vieles zu tadeln. „Sein Ton darf nichts weniger als pomphafte Deklamation seyn", schreibt er, „er ist ein langsamer, feyerlicher, hohler, dumpfer Ton des Grabes, einfältig im Ausdruck, und weit von Kothurndeklamation entfernt. Jenseit des Grabes nehmen die Könige das Maul nicht mehr so voll, werfen nicht mehr so die Nase empor, wissen nichts mehr von Portebras, nichts mehr von Theateranstand; kurz über die Gränzen des Lebens hört alle Komödianterey auf. . . . Wahrheit allein trift unser Herz. All dieser pomphafte Spektakel hingegen läßt es kalt" [3]).

Chodowieckis Wiedergabe des „Geistes".

Betrachten wir im Anschluß an Schinks kritische Äußerungen die Figur des „Geistes" auf Chodowieckis Kupfern, so finden wir in ihr den Eindruck bestätigt, den wir von Döbbelins Darstellungsweise gewinnen mußten. Chodowiecki schildert uns den „Geist" Döbbelins in überzeugendster Ehrlichkeit; treffend ist es ihm gelungen, den Gesamteindruck und die Auffassung Döbbelins wiederzugeben, soweit es die starren Formen der bildkünstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zuließen. In pathetischer Pose und mit lächerlich anmutender Wichtigkeit in Ausdruck und Gebärde steht der alte König in trivialster Nüchternheit auf Kupfer 3 vor uns; die ganze Abgeschmacktheit des komödienhaften Vorgangs tritt uns klar vor Augen.

Vor allem müssen wir aber das eine hier besonders hervorheben, daß es nicht in Chodowieckis Absicht lag, ein Porträt Döbbelins bei der Darstellung des von ihm verkörperten Geistes zu liefern. Er hat bewußt dem Äußeren des Geistes einige von Döbbelin abweichende Züge

[1]) Schink, „Hamlet", S. 27. — „Ein sehr langsam schreitender Gang, wie Döbbelins Gang, charakterisirt ein Gespenst weit besser" („Brockmann und Wäser", S. 25).

[2]) „Seine Mine sowie überhaupt sein ganzer Anstand, ist majestätisch und präget Ehrfurcht ein", schreibt der anonyme Verfasser des „Schreibens an einen Freund in Königsberg", S. 22.

[3]) Schink, „Hamlet", S. 27.

gegeben. Das lange dünne Gespenst in Rüstung verleugnet sichtlich die behäbige Breite seines Darstellers Döbbelin; auch die Gesichtszüge, soweit sie zu erkennen sind, stimmen mit denen Döbbelins nicht überein[1]). Chodowiecki, der mit Döbbelin verkehrte und ihn mehrfach porträtierte, hätte dem Geiste leicht den Stempel der Ähnlichkeit aufdrücken können; es lag offenbar in seiner Absicht, die Figur des erhabenen Königsgeistes von den realen Merkmalen seines theatralischen Vertreters nach Möglichkeit zu befreien. Auch mochten ihm die Beschreibungen Schröders vorliegen, dessen langes, hageres Äußere so großen Eindruck beim Hamburger Publikum hervorgerufen hatte. Das wäre aber auch das einzige, was er Schröders Darstellung entlehnt hätte! Weiter sich von dem Eindrucke des theatralischen Vorgangs freizumachen, vermochte Chodowiecki nicht. Er fand, wie gesagt, eine andere äußere Form für die Figur des Geistes, doch fehlte es ihm an Genialität und Schwung des Gedankens, um auch entsprechend dem geistigen Gehalt der Rolle eine Verbesserung zugunsten der Darstellungsweise vorzunehmen. So blieb er in dem Banne der Döbbelinschen Darstellung befangen, die er denn auch mit schlichter Ehrlichkeit so wiedergab, wie er sie zu wiederholten Malen hatte auf sich wirken lassen. Nicht Shakespeares Geist, sondern Döbbelinscher Geist spricht aus der Figur des ermordeten Königs zu uns.

Johann Gottfried Brückner, der Darsteller des Königs Claudius.

König Claudius ist auf Chodowieckis Hamletkupfern viermal vertreten. An erster Stelle nennen wir das große Mausfallenkupfer, auf dem die Figur des Königs nächst Hamlet-Brockmann im Brennpunkte des Interesses steht. — Von den Darstellungen auf den Kalenderkupfern ist vor allem die Gestalt des Königs auf Kupfer 9 (Unterschrift: „Nichts, als daß ich Euch zeigen will usw.", V. Aufzug, 5. Auftritt) erwähnenswert; auf dem 10. Kalenderkupfer, einem Momente aus der Wahnsinnsszene der Ophelia (Unterschrift: „Sie senkten ihn in Kalten grund hinab", V. Aufzug, 12. Auftritt), sitzt König Claudius neben seiner Gemahlin, das Gebaren der Ophelia verfolgend. Kupfer 12 schließlich (Unterschrift: „Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel",

[1]) Vgl. das Porträt Döbbelins, von Chodowiecki gestochen, in der Litt.- u. Theat.-Ztg. 1779, desgl. das Porträt im Goth. Theat.-Kal. 1779, sowie im Goth. Theat.-Kal. 1781 (von Geyser gestochen).

VI. Aufzug, letzter Auftritt) zeigt uns den am Boden hingestreckten toten König. —

Die Rolle des König Claudius lag in Berlin erstmalig in den Händen Johann Gottfried Brückners[1]).

Dieser Schauspieler war zweifellos einer der bedeutendsten des Döbbelinschen Ensembles, wenn er sich auch zeit seines Lebens nicht ganz von jener konventionellen tragischen Manier frei machen konnte, die dem Schauspieler alter Schule anhaftete[2]). „Herr Koch" — bei dessen Truppe Brückner lange Zeit tätig war — „hat ihm vermutlich die Action nach Regeln gelehrt", schreibt Nicolai am 3. November 1776 an Lessing; daß Brückner auch unter dem Szepter Döbbelins, den er seit 1775, nach Kochs Tode, seinen Prinzipal nannte, im Banne des französischen Spiels haften blieb, ist nicht verwunderlich. Er ließ sich jedoch eine weise Mäßigung angelegen sein; seine Kunst bildete gleichsam eine Mittelstufe zwischen jener im Absterben begriffenen klassizistischen Darstellungsweise und der aufblühenden jungen Natürlichkeitsrichtung.

Brückner war vor allem der Vertreter hoher tragischer Rollen; für sein Fach kam die neue Richtung erst zu allerletzt in Frage. Seinen Ruhm begründete er recht eigentlich mit der Darstellung der Titelpartie von Goethes „Götz"[3]). „Soll dann dieses Schauspiel ja aufgeführtwerden", schreibt das Berliner litterarische Wochenblatt 1776 im I. Bande auf S. 403, „so muß es gewiß da geschehen, wo ein Brückner den Götz spielen kann"[4]).

Repräsentativen Rollen wußte seine Kunst am besten gerecht zu werden; Standespersonen, welche „Anstand und den Ton der feineren Welt erfordern"[5]) — Könige, Väter, Geistliche —, wußte er dem Charakter gemäß zu gestalten, und hier war seine etwas zum Pathos neigende Deklamation auch durchaus nicht zur Unzeit angebracht.

[1]) Geboren zu Ilmersdorf in Sachsen 1730. Weitere biographische Angaben: Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 39 ff.; Goth. Theat.-Kal. 1787, S. 74 ff.; 1794, S. 254; Stein, I; Nekrolog in den Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. 1786, IV. Bd., S. 270 ff.; Biedermann, „Goethe in Leipzig", I, S. 124—126; Goethe-Jahrb. 11, S. 187.

[2]) „Brückner, der sich zu sehr an das Spiel der Franzosen gewöhnt hatte, konnte oder wollte sich indeß daß Spiel unsrer neuen Schauspieler nicht ganz zu eigen machen". Goth. Theat.-Kal. 1787, S. 76.

[3]) Erstaufführung zu Berlin unter Kochs Leitung am 4. Oktober 1774. Vgl. Devrient, I, S. 424; Prölß, S. 219; Winter und Kilian; Brachvogel, I, S. 249; Gelehrte Zeitung für das Frauenzimmer von 1774 (16. Stück).

[4]) Vgl. auch Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. 1786, IV. Bd., S. 271; Goth. Theat.-Kal. 1787, S. 76, u. 1794, S. 254.

[5]) Schmid, Chronologie, S 137. S. auch Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 40.

Doch bei aller Würde fehlte seinem Spiel wie seinem Vortrag jegliche Wärme[1]); Tyrannenrollen, desgleichen Intriganten und Tartüffe, das waren die Gebiete, die er vor allen anderen hervorragend zu meistern wußte.

„Tartüffe von feinem Schlage, hämische Geistliche, Schurken von Stande" gibt das Berliner Theaterjournal von B—n für 1782 (S. 518) als Brückner besonders günstig liegende Rollenfächer an[2]).

Gehässige Charaktere, wie einen Pater Timotheo, den stolzen, harten, herrschsüchtigen Grimoalds[3]), Dunstan[4]), den trotzigen König Barbarossa[5]), den Grafen Essex (Corneille), nicht zuletzt den Marinelli, hat er meisterlich dargestellt. Für diesen studierten Bösewicht, diesen hämischen, schleichenden Betrüger scheint er durchaus den richtigen Ton gefunden zu haben. „Herr Brückner hatte die Kälte", schreibt das Berliner Litterarische Wochenblatt[6]) anläßlich einer Aufführung von „Emilia Galotti" am 24. März 1776, „die Marinelli haben muß; aber er hatte nicht bloß diese Kälte, sondern er drückte auch das Bittre, das Hämische, was diesen Hofmann eigentlich charakterisirt . . . . ., ganz vortreflich aus".

Alle diese Fähigkeiten ließen Brückner für die Darstellung des König Claudius geradezu prädestiniert erscheinen. —

Von den vier Kupfern, auf denen Chodowiecki die Gestalt des Königs Claudius wiedergibt, kommen für die kritische Betrachtung vor allem das große Mausfallenblatt und Kalenderbild 9 (Unterschrift: „Nichts, als daß ich Euch zeigen will", V. Aufzug, 5. Auftritt) in Be-

[1]) „Rollen von tiefer Empfindung, oder besser gesagt, von Entrailles, sind nichts minder, denn die Stärke unsers sonst verdienstvollen Brükners; sein Ton ist dazu zu herbe, seine Sprache verrät zu wenig Herzlichkeit, und er fält in ein gewisses falsches Pathos, was ehedem wol üblich war" (Berl. Theat.-Journ. 1782, S. 242).

[2]) Er spielte außerdem komische Rollen, doch lagen seine eigentlichen Fähigkeiten auf oben erwähnten Gebieten.

[3]) „Niemand war heut' Abend mehr an seinem Plaze, ... als Herr Brückner in der Rolle des stolzen, harten, herrschsüchtigen Grimoalds" (in „Dagobert, der Franken König", Nationaltrauerspiel in fünf Aufzügen von Babo. Vgl. Berl. Theat.-Journ. für 1782, S. 56).

[4]) In Bertuchs „Elfriede". Vgl. Goth. Theat.-Journ. 1787, S. 76; Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. 1786, IV. Bd., S. 272.

[5]) „Das stolze, trotzige Wesen dieses Königs . . . ward von dem großen Brückner auf das vortreflichste ausgedrückt" (in „Karl der Fünfte in Afrika", heroisches Trauerspiel von Sternschütz; vgl. Berl. Litt. Wochenbl. 1776, I, S. 62).

[6]) Bd. I, 1776, S. 279.

tracht. In beiden hier dargestellten Momenten teilt sich unser Interesse zwischen Hamlet und dem Könige, und Chodowiecki hat demgemäß beide Gestalten mit der gleichen Charakteristik herausgearbeitet.

Wie uns Chodowieckis Unterschrift des Mausfallenblattes belehrt, haben wir in der Person des im Vordergrunde sitzenden Königs den Schauspieler Brückner vor uns[1]).

Die Ähnlichkeit dieser Figur mit der Königsgestalt auf Kupfer 9 läßt uns auch in letzterer ein Porträt Brückners erkennen. —

Der Künstler war bereits in zweien seiner Glanzrollen von dem Kupferstecher Geyser verewigt worden: einmal als Graf Essex in Corneilles gleichnamiger Tragödie[2]), das andere Mal als Götz[3]). Beide Bildnisse weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit Chodowieckis König Claudius auf den Hamletkupfern auf.

Chodowiecki schildert uns Brückner als einen Mann von stattlichem Äußeren; er hatte demnach wohl auch hinsichtlich seiner Gestalt alle Vorzüge aufzuweisen, die für repräsentative Rollen erforderlich und für die Darstellung des König Claudius vollends unerläßlich sind. Ein schöner Mann, stark und groß — wie später Ludwig Tieck den Darsteller dieser Rolle verlangt — steht auf Kupfer 9 vor uns.

Auf dem großen Mausfallenbilde hat Chodowiecki der Ausarbeitung des Königs größte Sorgfalt angedeihen lassen. Hamlet und der König sind hier die eigentlich Beteiligten; alle übrigen Personen sind Staffage, Marionetten, sie empfinden nichts von dem Herüber- und Hinüberfluten feindseliger Gedanken und Empfindungen zwischen dem Könige und Hamlet.

Unter den bohrenden Blicken Hamlets und der dunklen Ahnung einer Gefahr ist Unsicherheit über den König gekommen; die Situation ist ihm unbequem, und er bemüht sich, den Blicken seines Stiefsohnes auszuweichen, der mit sichtlichem Behagen die zunehmende Haltlosigkeit des Königs beobachtet. Nichts in den Mienen des Königs läßt auf einen heuchlerisch liebenswürdigen Monarchen schließen: Mißmut, sichtliches Unbehagen haben völlig Besitz von seiner Stimmung genommen.

Während ihn in dem hier dargestellten Momente alle Ruhe und

---

[1]) Berger hat ungenau radiert, indem er bei dem „u" die Tüttel weggelassen hat.

[2]) Das Kupfer schmückt den 5. Teil von Schmids Englischem Theater.

[3]) Von Geyser nach Rosenberg, im Goth. Theat.-Kal. 1779. „Sein Porträt als Götz . . . hat das Verdienst der größten Aehnlichkeit", bemerkt der Goth. Theat.-Kal. 1794 auf S. 255.

kühle Würde zu verlassen droht, hat er auf Kupfer 9, in der 5. Szene des V. Aufzuges, seine Besonnenheit wiedergefunden. Mit eisiger Gelassenheit hört er die Worte Hamlets an, Überlegenheit und Brutalität spiegelt sich in seinen Mienen, während er ironisch, heimtückisch und lauernd Hamlet mit den Augen streift.

Auf Kupfer 10 zeigt der König wiederum ein anderes Gesicht: er bemüht sich, unbefangen zu lächeln, während er einige Worte mit seiner Gemahlin zu wechseln scheint. Hier ist er ganz der gleißnerische Heuchler, während er auf den beiden erstgenannten Kupfern die übrigen Eigenschaften seines verworfenen Charakters durchblicken läßt. —

Chodowiecki schildert uns auf den beiden erstgenannten Kupfern weniger den lächelnden, geschmeidigen, als vielmehr überwiegend den offenkundig niederträchtigen Bösewicht, der sich mit erkünstelter Würde mühsam aufrecht erhält. Hiermit hat der Meister offenbar eine möglichst getreue Kopie der Brücknerschen Auffassung dieser Rolle zu geben versucht, der von den Charaktereigenschaften des König Claudius vorzugsweise Härte und Brutalität betonte. Das Berliner Theaterjournal von 1782 klagt darüber, daß Brückner zu sehr „kalte Grandezza" herauskehrt, er verlor sich jedenfalls in die Darstellungsweise des Durchschnittstyrannen. In lebendigster Anschaulichkeit ist uns Chodowieckis Kalenderkupfer 9 hierfür ein überzeugendes Argument.

Madame Anna Christina Henke, die Darstellerin der „Königin Gertrude".

Chodowieckis Hamletkupfer zeigen uns die Königin Gertrude in fünf verschiedenen Momenten. Die bedeutendste und am sorgfältigsten ausgearbeitete Darstellung haben wir in der Illustration zur Litteratur- und Theaterzeitung (Unterschrift: „Seht Ihr denn nichts hier? Hamlet, IV. Aufzug, 11. Auftritt . . . .") zu suchen, die uns einen Moment aus der Kabinettszene vorführt. Aus eben derselben Szene ist der Inhalt zu Kupfer 8 der Kalenderfolge genommen (Unterschrift: „Wie steht es um Euch, Mutter?"). Weniger charakteristisch in bezug auf die Gestalt der Königin sind die Darstellungen auf Kupfer 10 (Unterschrift: „Sie senkten ihn in Kalten grund hinab"), sowie auf dem von Berger gestochenen Mausfallenblatte. Das letzte Bild der Kalenderfolge zeigt uns schließlich die sterbende Königin (Unterschrift: „Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel"). —

Die Rolle der Königin Gertrude wurde bei der ersten Berliner Hamletaufführung durch Madame Henke verkörpert. Sie ist eine jener

weniger hervortretenden Kräfte des Döbbelinschen Ensembles, und so ist über ihre Leistungen sowohl wie über ihren Lebenslauf nur wenig der Nachwelt überliefert worden[1]).

Sie war eine von jenen Mitgliedern des Theaters, die weder durch hervorragende Fähigkeiten noch besondere Mängel auffielen oder gar Aufsehen erregten. Ohne hervorzutreten, verdarb sie doch auch selten eine Rolle völlig; sie füllte mit Pflicht und nach besten Kräften jeweilig den Platz aus, den man ihr zugewiesen hatte. — Natürlich gab es innerhalb ihrer wenn auch begrenzten Fähigkeiten gewisse Rollenfächer, die ihrem Können noch am besten lagen und in denen sie verhältnismäßig Tüchtiges zu leisten vermochte. So scheinen ihr vor allen Dingen leichte muntere Rollen besonders gut gelungen zu sein; im Jahre 1777 galt sie als das „erste deutsche Kammermädchen"[2]). Als Franziska in Lessings „Minna von Barnhelm" stand sie auf der Höhe ihrer Kunst. Wo immer sie Gelegenheit hatte, „neckische Pantomime, schalkhaften Spott und Naivität" auszudrücken, war sie an ihrem Platze.

Doch früher als im allgemeinen üblich, versuchte sie sich in Mütterrollen; mit 25 Jahren bereits spielte sie „zärtliche Mütter", und zwar, wie es heißt, „mit einem Affekt, der uns Thränen auspreßt"[3]).

Ihr eigentliches Fach blieb jedoch das komische. Als sie mit zunehmendem Alter den Soubrettenrollen entsagen mußte, blieb ihr das weite Gebiet der „komischen Alten", dieses heute überlebten, doch damals

[1]) Anna Christina Henke (oder Hencke), geborene Schik, wurde im Jahre 1753 zu Hildburghausen geboren und betrat mit 15 Jahren zum ersten Male die Bühne. Sie war bei der Secondaschen Hofschauspielergesellschaft angestellt, bevor sie von Koch nach Berlin engagiert wurde. (Diese knappen Notizen konnten wir einem Manuskriptbande der Louis Schneiderschen Sammlung entnehmen.) Nach Kochs Tode und der kurzen Direktionszeit seiner Witwe übernahm Döbbelin dessen Theater und damit die brauchbarsten Mitglieder der Kochschen Truppe. Unter diesen befand sich auch Madame Henke. 35 Jahre blieb sie dem Döbbelinschen, später Königlichen Nationaltheater treu und trat auch nach ihrer im Jahre 1810 erfolgten Pensionierung noch einige Male auf. Sie spielte die Königin Gertrude in „Hamlet" während der Jahre 1777 bis 1778, und zwar im ganzen 12 mal (laut Barth). Ihre direkte Nachfolgerin in dieser Rolle wurde Madame Nouseul.

[2]) „Madame Henke hat die Soubretten, für welche Sie von jeher vorzügliche Anlage verrieth, in einem so hohen Grade ausgebildet, daß Sie nunmehr unstreitig unser erstes deutsches Kammermädchen ist", schreibt das Theat.-Journ. f. Deutschl. 1777 im IV. Stück, S. 135. S. auch Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 102.

[3]) Dieses gewiß etwas übertriebene Lob entstammt — wie das oben genannte — dem Theat.-Journ. f. Deutschl., S. 135.

auf der Höhe der Beliebtheit stehenden Rollentyps[1]). Auch alle übrigen derberen Rollen, wie Bauernweiber u. dgl., lagen ihrem Naturell und ihren Fähigkeiten, und man beschäftigte sie im Alter vorwiegend auf diesem Gebiete[2]).

Unter Döbbelins Theaterleitung stand sie jedoch zu wiederholten Malen an einem Platze, den entsprechend auszufüllen sie nicht imstande war. Besonders repräsentative Rollen mißglückten ihrer etwas derben, geraden Natur; feierliche Würde auszudrücken war ihr nicht gegeben. „Denn letzteres Requisit" (so verzeichnet es ein Manuskript der Louis Schneiderschen Sammlung) „mangelt dieser, in manchen Rollen so braven Schauspielerin gänzlich; demnach wäre es eine unbillige Forderung, wenn ich etwa von ihr verlangen wollte, was ihr die Natur versagte; denn so etwas als Würde ist, läßt sich weder geben noch nehmen"[3]).

So kann es uns denn auch nicht überraschen, daß ihr die Rolle der Königin Gertrude in Shakespeares „Hamlet" nicht sonderlich glückte. Die Gestalt dieser Königin wird selten über den Rahmen einer konventionellen Durchschnittsleistung hinausgehoben; in den meisten Fällen ist es eine „larmoyante Gestalt", die uns entgegentritt[4]).

Wie konnte die 25jährige Madame Henke, deren vorzüglichste Fähigkeiten auf dem Gebiete leichtfüßiger Tändelei und neckischer Schelmerei lagen[5]), sich in die Würde einer Königin finden, eine besorgte

---

[1]) Vgl. Diebold, S. 53, 135ff.

[2]) 1798: Mütter, affectierte, chargierte Damen, komische Rollen, Baurenweiber (aus d. L. Schneiderschen Sammlung).

[3]) Unter nachstehend genannten Rollen, die sie im Laufe ihrer jahrzehntelangen Bühnentätigkeit inne hatte, finden sich manche, die mit ihren Fähigkeiten in völligem Widerspruche stehen; sie spielte außer der Königin Gertrude im „Hamlet" u. a.:

Minna von Barnhelm	Franziska
Götz von Berlichingen	Kammerfräulein
Clavigo	Sophie Guilbert
Stella	Frau Sommern
Medea (Gotter)	Hofmeisterin
Verbrechen aus Ehrsucht	Madame Ruhberg
Mediceer (Brandes)	Gemahlin des Lorenz
Die gute Frau	Lady Belville
Ehescheue (Dorat-Gotter)	Cäcilie usw.

[4]) Vgl. Winds, S. 143.

[5]) Das Berl. Litt. Wochenbl. (1776) rühmt wiederholt Madame Henkes vorzügliche Leistungen auch in tragischen Rollen, doch dieses Blatt streicht diese Künstlerin so auffallend vor allen andern Schauspielern und Schauspielerinnen heraus, daß der Verdacht einer gewissen Parteilichkeit nicht ganz unbegründet ist.

Mutter, eine von Gewissensbissen gefolterte Frau mit Überzeugung darstellen! — Wie fand sie sich beispielsweise mit der Rolle der Madame Ruhberg in „Verbrechen aus Ehrsucht" ab?: „Diese von einer falschen Größe geblendete, aber trotz alledem zärtlich besorgte Mutter wurde von Madame Henke zwar von der Seite der weiblichen Eitelkeit, aber nicht von der Seite weiblicher Würde ziemlich wahr dargestellt", heißt es in dem Manuskriptbande der Louis Schneiderschen Sammlung.

Ähnlich erging es auch ihrer Königin Gertrude. „Als Königin in Hamlet wird sie nie die zärtliche Gattin darstellen, die Hamlets Vater in ihr verloren zu haben behauptet. Der Ton ihrer Stimme ist zu unbestimmt, ihrem ganzen Betragen fehlt die Würde, die man von einer Königin verlangt" (a. a. O.). Die Henke war indes nicht die schlechteste ihres Faches; es gab Schauspielerinnen, welche die Figur der Königin zu wahren Marktweibern zu stempeln wußten, wenn man den Berichten von Zeitgenossen trauen darf[1]). Sie hatte immerhin langjährige Erfahrung und Übung auf den Brettern; Chodowiecki schildert uns auf Kupfer 12, daß ihr die damaligen Darstellungsregeln bekannt waren, indem sie im letzten Auftritte nach Bühnensitte durchaus korrekt zu sterben wußte. Jedenfalls darf man annehmen, daß sie die Rolle nicht völlig verdarb, wenn sie auch kein Meisterstück daraus zu schaffen imstande war. —

Es ist kein Bild der Schauspielerin Henke auf uns gekommen, das uns durch einen Vergleich ermitteln ließe, ob Chodowiecki die Darstellerin der Königin Gertrude porträtähnlich wiedergegeben hat. Persönliche Beziehungen Chodowieckis zu dieser Künstlerin scheinen nicht bestanden zu haben. Die Figur der Königin auf der Beilage zur Litteratur- und Theaterzeitung macht indes durchaus den Eindruck, als ob Chodowiecki sich bemüht hätte, die Partnerin Brockmanns möglichst wahrheitsgetreu darzustellen, wie er ja auch die Ophelia-Döbbelinin auf der Illustration zum gleichen Werke mit Zügen möglichster Ähnlichkeit ausstattete.

Auf diesem größeren Blatte wie auch auf Kupfer 8 verlangt die Figur der Königin eine weit eingehendere Ausarbeitung und Vertiefung als auf Kupfer 10 und dem Mausfallenkupfer, denn auf letztgenannten Bildern und den dementsprechenden Stellen des Dramas ist sie eigentlich nur als Staffagefigur anzusehen, als eine von den vielen, welche den Hintergrund zu dem Spiel einer anderen Person abgeben müssen. In den erstgenannten Kabinettszenendarstellungen dagegen konzentriert

[1]) Vgl. „Brockmann und Wäser", S. 24.

sich das Interesse auf die wenigen darin beschäftigten Personen, Hamlet und seine Mutter sind zu gleichen Teilen an den Vorgängen in der Szene beteiligt; sie beanspruchen beide die gleiche Aufmerksamkeit und das gleiche Interesse vom Zuschauer, und dementsprechend erfordert in diesem Auftritt die Ausarbeitung der Figur der Königin die gleiche Hingabe und Vertiefung von seiten des nachbildenden Künstlers wie die Wiedergabe des Trägers der Hauptpartie, Hamlets.

In der Szene auf Kupfer 10 jedoch wie auf dem Mausfallenblatte ist die Königin bereits wieder in die untergeordnete Stellung zurückgefallen, die ihr durchgängig in diesem Drama gebührt. Eine seelisch gedrückte Frau sitzt vor uns, ängstlich und ahnungsvoll der unbekannten, furchtbaren Dinge harrend, die da kommen werden. Und so charakterisiert sie uns auch Chodowiecki auf Kupfer 10, wo die eigene seelische Folter einen Augenblick von dem innigsten Mitleid für das Schicksal der armen Ophelia abgelöst zu sein scheint. Diese Darstellung auf Kupfer 10 scheint uns auch im theatergeschichtlichen Sinne höher zu bewerten zu sein als die Darstellung der Königin auf dem Mausfallenbilde. Der äußerst leere Ausdruck und die steife Haltung haben ihre Ursache teils in Chodowieckis mangelnder Fähigkeit zur Darstellung größerer Figuren, teils in Bergers Ausführung, der die Nadel nicht mit ebenderselben Feinheit wie Chodowiecki zu führen wußte. Dadurch fällt uns hier noch mehr auf, was sich schon auf den beiden Kabinettszenenbildern konstatieren läßt: das ziemlich Derbe in der Figur und durchaus Bourgeoismäßige im Ausdrucke der Königin. Sie hat äußerlich wirklich nicht viel aufzuweisen, was die Würde einer Königin kennzeichnet; dieses gesunde Weib weiß nicht viel von seelischen Qualen und schlaflosen Nächten; so vermögen wir uns weit eher die Schauspielerin Henke in ihren besten Jahren, bei dem Übergange von dem Fache munterer Kammermädchen zu zärtlichen Müttern und späteren komischen Alten und Bauernfrauen leibhaftig vorzustellen. In diesen beiden Kabinettszenenbildern, auf denen Chodowiecki es sich angelegen sein ließ, die Partnerin Brockmanns gleich ihm mit möglichster Ähnlichkeit auszustatten, werden wir wohl die einzigen Porträtbilder, welche die Schauspielerin Henke darstellen, zu suchen haben[1]).

[1]) Noch im Jahre 1800 spielte Mad. Henke die Rolle der „Königin" in Dresden; ihre oben gerügten Schwächen scheint sie auch in reiferen Jahren nicht überwunden zu haben, wie aus folgender Notiz in der Allg. Theat.-Ztg. v. Rohde (Berl. 1800, Bd. I, S. 78) zu entnehmen ist: „Ich sah von ihr die Königin in Hamlet, wo sie gleichfalls ohne allen Anstand im Tone, Gang und Geberden spielte . . ."

Laertes, Gustav(-Horatio), Oldenholm(-Polonius) und die übrigen Nebenrollen.

Die noch unerwähnt gebliebenen Gestalten sind im großen und ganzen nur Staffagefiguren, denen selbständige Bedeutung nur zum Teil beizumessen ist.

Der männliche und weibliche Hofstaat auf Kalenderkupfer 10 und 12 sowie dem großen Mausfallenbilde weist bei den einzelnen Gestalten kaum charakteristische Physiognomien auf, die auf getreue Wiedergabe bestimmter Schauspieler oder Schauspielerinnen schließen lassen könnten. Auch bei den übrigen Nebenfiguren lassen sich nur vereinzelt individuelle Züge erkennen; eine eventuelle Identität der hier dargestellten Personen mit den Darstellern der betreffenden Rollen wird nur in vereinzelten Fällen nachzuweisen möglich sein, da die untergeordneten Rollen von minder bedeutenden Kräften gespielt wurden und über diese nur in wenigen Fällen Angaben betreffs ihres Äußeren wie der Art und Weise ihres Spieles zu finden sind. Die mit den markantesten Zügen von Chodowiecki ausgestattete Figur der noch zu erwähnenden Nebenrollen ist zweifellos die des Laertes auf Kupfer 10 (links im Vordergrunde). Diese Rolle lag bei den ersten Berliner Hamletaufführungen in den Händen des nachmals berühmten Carl Wilhelm Unzelmann[1]), der um die Wende des Jahrhunderts einer der besten komischen Schauspieler Deutschlands und der Liebling des Berliner Publikums war[2]).

Ernsthafte Rollen mögen ihm schon in jungen Jahren nicht sonderlich gelegen haben: der mit verbissener Wut vor sich hinstierende Laertes auf Chodowieckis Kupfern verbirgt unter seiner Maske die

[1]) Unzelmann verkörperte laut Barth den Laertes in den Jahren 1777 bis 1781 zu Berlin 24mal. Die von Brachvogel, I, S. 278, aufgestellte Rollenbesetzung weist besonders hinsichtlich der Nebenrollen zahlreiche Fehler auf, wie denn überhaupt dieses Werk von Irrtümern und Ungenauigkeiten wimmelt.

[2]) Geboren am 1. Juli 1753 zu Braunschweig; 1775 engagierte ihn Döbbelin, bei dem er bis 1781 blieb, um dann nach Hamburg zu gehen. Kam 6. Mai 1783 zu Döbbelin zurück und schied am 6. April 1784 abermals aus. 1788 kehrte er endgültig zur Berliner Bühne zurück, an der er 1814 Regisseur wurde, 1823 sein 50jähriges Bühnenjubiläum feiern konnte. 1823 ließ er sich pensionieren und starb am 21. April 1832. Er war der Gatte von Großmanns Stieftochter Friederike Flittner, welche als Friederike Bethmann-Unzelmann sich unsterblichen Ruhm erworben hat. Ausführlichere biographische Angaben in Stein, I, S. 20, 21; Brachvogel, II, S. 153; Sammlung Louis Schneider (Manuskriptbd.); Herloßsohn-Marggraff, VII, S. 148ff. Gallerie v. teutsch. Schauspielern S. 246.

Züge Unzelmanns, der im Unvermögen, dieser Rolle Herr zu werden, einen verbittert dreinschauenden, an Karikatur grenzenden Bösewicht daraus schuf. Die stark hervorspringende Adlernase und die scharf zusammengekniffenen dünnen Lippen, wie sie besonders auf Kupfer 10 erkennbar sind, bildeten die auffallendsten Partien in Unzelmanns Physiognomie[1]). Das Herabziehen der Mundwinkel, womit er in komischen Rollen die Lachmuskeln aller seiner Zuschauer in Bewegung setzen konnte[2]), wirkt besonders auf Kupfer 10 übertrieben und gewaltsam. Chodowiecki hat dem Laertes-Unzelmann zweifellos größtmöglichste Ähnlichkeit zuteil werden lassen. —

Zahlreicher als Laertes, aber weniger eigentümlich finden wir Gustav(=Horatio) auf Chodowieckis Hamletkupfern vertreten[3]). Wie im Drama — ausgenommen die Anfangsszenen —, so tritt er auch hier nur als Begleiter Hamlets auf. Das in der Hauptsache passive Verhalten, welches das Interesse für diesen Vertrauten Hamlets zugunsten der Hauptfigur etwas in den Hintergrund drängt, hat Chodowiecki durch eine etwas eintönig wirkende Regungslosigkeit, durch eine in Untätigkeit gleichsam erstarrte Leidenschafts- nnd Leblosigkeit ausgedrückt. Noch mehr fällt dies bei Bernfield (=Marcellus) auf[4]). Auch Polonius (auf dem Mausfallenbilde) scheint an der Handlung keinen inneren Anteil zu haben. Diese Indolenz, wie sie in den von Chodowiecki dargestellten Nebenfiguren zum Ausdruck kommt, läßt sich damit erklären, daß die stereotype Haltung der betreffenden damaligen Schauspieler durch Verwendung von Gewohnheitsgesten wie Armeinschlagen und dergleichen hervorgerufen wurde, womit zugleich jegliche Lebhaftigkeit oder auch nur mäßige Bewegtheit des Spieles verhindert wurde. Im Einklange mit der Verwendung gleichförmig sich wiederholender Dauergesten erstarrte auch in den Gesichtern jegliches feinere Mienenspiel. Das meist charakteristische Beispiel hierfür bietet uns die

---

[1]) Vgl. das Kupfer: Unzelmann als Burgemeister Staar in dem Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter", Stich nach Dahleng von Meno Haas (reprod. in Stein, I). Daselbst auch ein Porträt Unzelmanns nach einer Lithographie im „Album des Königlichen Schauspiels", Berlin.

[2]) Vgl. Stein, I, S. 20. Zu seinen besten Rollen gehörten u. a.: Baron Montefiaskone in Isouards „Aescherling", Bürgermeister in „Die deutschen Kleinstädter", Wachtmeister in „Minna von Barnhelm", Patriarch in „Nathan der Weise", Kaiser in der „Turandot", Figaro im „Barbier von Sevilla", Papageno in der „Zauberflöte".

[3]) Vgl. Kupfer 2, 4, 5, 11, 12 und Mausfallenblatt.

[4]) Kupfer 2, 4, 5.

Gestalt des Gustav auf Kupfer 11. Gustav (=Horatio) wurde bei den Berliner Hamletaufführungen des Winters 1777/78 von dem 30jährigen Carl Daniel Langerhanns[1]) dargestellt, der außer in edlen Rollen[2]) vor allem im komischen Fache[3]) Verwendung fand. Er scheint die Rolle des Gustav stark von der gefühlsmäßigen Seite genommen und ins Elegische gezogen zu haben, wie er überhaupt ein weniger kraftvoller als gefühlvoller Schauspieler gewesen zu sein scheint[4]). Für die „nachgebende Freundschaft und Sanftmuth", mit der Langerhanns den Gustav zeichnete, wird er in dem Schreiben „Brockmann und Wäser" (S. 27) gelobt; das Berliner Theaterjournal für 1782 schreibt auf S. 471: „Herr Langerhanns gab seinen Gustav mit vielem Gefühl und Simplicität: es ist eine der vorzüglichsten Rollen dieses Schauspielers"[5]). Diese wenigen zeitgenössischen Bemerkungen bestätigen den Eindruck, den die Figur des Gustav auf Chodowieckis Hamletkupfern auf uns macht. Die weichen Züge dieses Mannes, wie sie uns besonders auf dem Mausfallenbilde sowie auf Kupfer 11 und 12 auffallen, die etwas kraftlos-lässige Haltung kennzeichnen den Schauspieler

---

[1]) Geboren in Zerby in Sachsen 1748, debütierte 1772; von 1776—86 bei Döbbelin, dann in Hamburg bis 1808, privatisierte noch zwei Jahre in Düsseldorf und starb 1810. Die Rolle des Gustav (=Horatio) blieb bis Ende des Jahres 1785 in den Händen von Langerhanns.

[2]) Herzog Gloster in „König Lear", Macduff in „Macbeth", Amtmann in „Die Jäger", Hofrat Reinhard in „Nicht mehr als sechs Schüsseln" usw.

[3]) Eine seiner besten Rollen auf diesem Gebiete war der Kammerdiener Mönch im „Ehescheuen", den er „mit solcher starkkomischen Laune spielte, daß er das Zwergfell des Publikums in ununterbrochener Erschütterung ließ" (Theat.-Journ. f. Deutschl. 1777, IV. Stck., S. 139). Das Berl. Theat.-Journ. für 1782 vermerkt auf S. 412: „Die komischen bürgerlichen Alten sind ein Feld, worin dieser Schauspieler stets den stärksten Beifall erhalten mus", sowie auf S. 54: „Würde und Entrailles liegen gänzlich ausser der Sphäre dieses Schauspielers, der im komischen Fache seine unstreitigen Verdienste hat." — Vgl. auch Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 143/144.

[4]) Sein Vortrag fiel leicht ins klagende (vgl. Berl. Theat.-Journ. 1782, S. 55); er gehörte zu denjenigen, „die nur selten in den Kanzelton fallen" (Louis Schneidersche Sammlung, Manuskriptbd.). Das Berl. Theat.-Journ. für 1782 schreibt auf S. 54: „Seine Gestalt würd' ihn zum Fache der Heroen berechtigen, wenn . . . er seinem Gesicht leidenschaftlichen Ausdruk zu geben wüßte."

[5]) „Langerhans führte diese Rolle in Berlin so schön aus, daß er auch würklich Brockmanns Vertrauter ausser dem Theater wurde" („Brockmann und Wäser", S. 27).

Langerhanns, der beispielsweise als rauher Seemann mit schmelzender Elegie die Zuschauer zu rühren wußte[1]). — Auffallend ist der Umstand, daß Chodowiecki dem Gustav auf Kupfer 2 ein völlig anderes Gesicht als auf den übrigen fünf Kupfern gegeben hat, und zwar so, daß diese Gestalt den Anschein erweckt, als hätte man den Laertes von Kupfer 10 und 12 vor sich. Der echte Gustav=Langerhanns ist jedenfalls nicht auf Kupfer 2, sondern auf Kupfer 4, 5, 11, 12 und vor allem auf dem Mausfallenblatte zu suchen, wo seine stattliche Erscheinung und die weichen Züge besonders deutlich erkennbar sind.

Es ist nötig, noch ein Wort über den Totengräber zu sagen, diese von Chodowiecki scheinbar nur angedeutete Gestalt auf Kupfer 12. Obgleich kaum wahrnehmbar, spiegeln sich in der Physiognomie die Züge des Komikers Reinwald, der in Berlin den ersten Totengräber darstellte[2]), unverkennbar wieder. Nach einem Stich in der Louis Schneiderschen Sammlung war dieser Schauspieler ein echter Hogarthtypus mit breitem, derbem Proletariergesicht und etwas aufgestülpter, breitgedrückter Nase. Daß Chodowiecki sich sogar bei der Ausarbeitung des kaum bemerkbaren Totengräbers weitgehendster Ähnlichkeit des ihn verkörpernden Darstellers befleißigte, läßt auf ein Streben nach dem Prinzip schließen, größtmöglichste Ähnlichkeit aller in den ersten Berliner Vorstellungen des Hamletdramas beschäftigten Schauspieler und Schauspielerinnen — mit Ausnahme Döbbelins — auf seinen Hamletkupfern durchzuführen. In diesem Sinne mögen auch Güldenstern=Alexi

---

[1]) In „Die Drillinge" von Bonin; Besprechung in der Litt.= u. Theat.=Ztg. 1778, II, S. 259 ff.

[2]) Johann David Reinwald, geboren zu Berlin 1749, debütierte 1770 und kam 1775 ans Theater in der Behrenstraße, er verblieb bis zum Jahre 1813 in Berlin. Seine größten Erfolge erzielte er in derbkomischen Rollen. Vgl. Litt.= u. Theat.=Ztg. 1778, II, S. 272; Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 189/190; Berl. Theat.=Journ. für 1782, S. 19, 75, 343 u. 519; Allg. Theat.=Ztg. v. J. G. Rohde, Berl. 1800, Bd. I, S. 209. Ausführliche Charakteristik in einem Manuskriptbande der Louis Schneiderschen Sammlung, Berlin. — Einige seiner Rollen: Bartholo in „Barbier von Sevilla", Philipp in „Nicht mehr als sechs Schüsseln", Eheprokurator in Bretzners gleichnamigem Lustspiel, Rechenmeister in „Jurist und Bauer", Wirth in „Minna von Barnhelm", Stöpsel in „Armut und Edelsinn" usw. — Bei der zweimaligen Aufführung der Totengräberszenen während Brockmanns Berliner Hamletgastspiel übernahm er die Rolle des ersten Totengräbers, späterhin die des Oldenholm und gegen Ende des Jahrhunderts gar beide zugleich (laut Louis Schneider).

(Kupfer 7)[1]) und Polonius-Hencke[2]) (Mausfallenkupfer) sowie der Herzog von Gonzaga-Witthöft[3]) eine Behandlung von seiten Chodowieckis erfahren haben.

---

[1]) Josef Franz Alexi, geboren zu Prag 1747, debütierte 1773, war von 1777 bis 1781 bei Döbbelin vor allem als Tänzer und Liebhaber in der Operette tätig. Er spielte den Güldenstern 25 mal. — Vgl. Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 11.

[2]) Christian Gottlieb Hencke, geboren 1740 zu Salisch bei Dresden, debütiert 1768. Näheres im Theat.-Journ. f. Deutschl. 1777, IV. Stck., S. 133 ff.; Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 101/102. — Spielte Väter, Geistliche, Intriganten und Bauern im Schau- und Singspiel. Er hatte die Rolle des Oldenholm nur bei den ersten zwölf Berliner Hamletvorstellungen. Sein Nachfolger in dieser Rolle wurde, wie erwähnt, Reinwald.

[3]) Nähere Angaben über Witthöft im Theat.-Journ. f. Deutschl. 1777, IV. St., S. 135 ff.; Berl. Theat.-Journ. f. 1782, S. 520; Litt.- u. Theat.-Ztg. 1778, IV, S. 778; Gallerie v. teutsch. Schausp. S. 258.

Schlußwort.

Am Ende unserer Untersuchungen angelangt, hegen wir noch den Wunsch, auf Grund unserer bisherigen Ergebnisse zu einer möglichst restlos objektivierten Klarheit über unsere Hamlet-Aufführungen zu gelangen, indem wir die Resultate unserer Forschungen für die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts zu erweitern und so schließlich noch anzudeuten versuchen, was über die ermittelten Einzelheiten hinaus wesentlich aus den Bildern zu lernen ist.

Chodowiecki hat uns in seinen Hamlet-Darstellungen Werke von unvergleichlicher Subtilität und Akkuratesse hinterlassen, die nach Sondierung ihres Inhalts gar manches theatergeschichtlich Wertvolle zutage förderten und das Material vermehren, das uns bislang für die Erforschung der Theatergeschichte vorlag. In ihrer lebendigen Anschaulichkeit geben uns die Originale unseres Meisters die Möglichkeit an die Hand, die ersten Hamlet-Aufführungen greifbar und sicher zu rekonstruieren; zum mindesten aber sind wir unschwer in den Stand gesetzt, die Berliner Aufführungen des Winters 1777/78 — mit dem ersten deutschen Hamlet-Interpreten Brockmann als Gast — vor unserem geistigen Auge wieder aufleben zu lassen.

Es wäre, wie gesagt, durchaus denkbar, die Aufführungen, wie sie damals vonstatten gingen, heute noch einmal lebendig zu gestalten; der an sich berechtigte Einwand, daß unsere Ergebnisse für ein Inszenesetzen doch nicht völlig lückenlos geblieben sind, da ja die Kupfer nur einzelne Situationen aus dem Hamlet-Drama darstellen, dürfte bis zu einem gewissen Grade wenigstens seine Gültigkeit wieder verlieren, wenn wir endlich auch den Beweis zu erbringen versuchen, daß uns noch Wege offen bleiben, die bereits gewonnenen Kenntnisse zu erweitern. Abgesehen nämlich von allerlei Material, das noch für eine Klärung der außerhalb unserer Kupfer liegenden Aufführungsmomente vorhanden ist, wären endlich so manche charakteristische Züge vermöge

gewisser implicite in den Stichen vorhandener Elemente zu erschließen, Züge, die uns dann als harmonische Bindeglieder den geistigen Zusammenhang in seiner Gesamtheit vermitteln und ein wohl restloses Erfassen der Art und Weise, wie man damals diese Aufführungen gestaltet und aufgefaßt hat, ermöglichen.

Sehen wir aber zunächst einmal von dem für die durch Chodowiecki nicht verbildlichten Situationen überlieferten Material ab, um uns einer letzten Betrachtung der Chodowiecki-Stiche als unserer eigentlichen Aufgabe zuzuwenden. Den von uns aus den Hamlet-Werken des Meisters zutage geförderten Aufführungselementen liegen gewisse Symptome zugrunde, die als Ganzes genommen einen gemeinsamen Unterton bilden: mit merklicher Deutlichkeit hebt sich aus unseren Kupfern eine gewisse Philiströsität heraus, die mit der Kraft des Shakespeareschen Heroismus nicht in Einklang zu bringen ist.

Der Darstellungsstil im 18. Jahrhundert, im besonderen die Bühne des Döbbelinschen Theaters, war — wie wir oben gesehen haben — dem Heroischen nicht gerade sonderlich günstig: Shakespeares Kunst konnte zunächst nur an das gebildete Bürgertum appellieren und wurde von diesem erst in weitere Kreise getragen; ja, auch in ihrer theatralischen Verwirklichung wendete sie sich vornehmlich an den Bürgerstand, aus welchem sich das Theaterpublikum hauptsächlich rekrutierte. Eine theatralische Darbietung mußte das Produkt des Empfindungslebens dieses Milieus bilden und sich nach Möglichkeit in der Art ihrer Realisierung dem Geschmack desselben anzupassen suchen, wollte das Theater auf Verständnis und Aufnahmefähigkeit seines Publikums stoßen. „Die Intention des Autors liegt uns nicht so nahe, als unser Vergnügen, und wir verlangen einen Reiz, der uns homogen ist[1])".

In gleichem Maße, wie dieses Wort Goethes auf den von Friedrich Ludwig Schröder für den Geschmack seiner Zeitgenossen bearbeiteten Hamlettext Anwendung finden kann, hat es auch für die ersten theatralischen Verwirklichungen dieses Dramas Gültigkeit. Nicht für die Bewohnerschaft einer Millionenstadt — wie des heutigen Berlins —, in deren Adern das Leben der ganzen Welt pulsiert und die täglich wie stündlich mit allen Zonen der Erde in Fühlung ist, sondern für einen kleinen Kreis wesensverwandter Menschen wurde innerhalb des relativ engen Horizonts ihrer persönlichen Auffassung das Hamlet-Drama zu sinnfälliger Gestaltung gebracht; es waren demnach Aufführ-

---

[1]) Goethe, Wilh. Meisters Lehrjahre II. Teil. W. A. I. Bd. 22, S. 176.

rungen von dem inneren Gehalte und im äußeren Kleide des damaligen Zeitgeistes, und nichts deutet darauf hin, daß in ihnen ein Heroismus zu finden gewesen wäre.

So waren denn auch sowohl der Leiter der Aufführungen, Carl Theophil Döbbelin, wie unser Chodowiecki als ihr nachbildender Vermittler — ein jeder an seinem Teile — unbewußt in dem Banne der damaligen Zeitströmungen befangen, und auch ihre Kunst vermochte sich nicht von dem Einfluß des allgemeinen Gefühlslebens der Zeit zu emanzipieren; gleich Döbbelin und Chodowiecki war auch der Träger der Titelrolle, Brockmann, nur Kind seiner Zeit. Was seine Kunst unter der Herrschaft des Gefühls lebendig werden ließ, wurde von Chodowiecki mit voller Hingabe auf das Papier gebannt; den Leistungen beider Künstler brachte ihre Generation tiefinnerstes Mitempfinden und ein Verständnis entgegen, wie es heute, in einer beträchtlich veränderten Phase des Kunstempfindens, nicht mehr ein jeder zu teilen vermag. Die Hamlet-Aufführungen im Gewande der Döbbelin-Bühne sind also gewissermaßen ein Substrat für Zeitcharakter und -geschmack in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt. In den Kompositionen Chodowieckis finden wir gerade dieses Charakteristikum zur Evidenz bestätigt, denn auch ihr Schöpfer vermochte, da er zwar eine Vergeistigung des Gehalts anstrebte, anderseits aber unter tunlichster Ausschaltung eines freien Spiels der Phantasie arbeitete, seine Kunst nicht über das enge Niveau und die Grenzen der ihn umgebenden Sphäre emporzuheben. So prägt sich in den Kupfern unseres Meisters weniger die Individualität seiner besonderen Psyche, als vielmehr die Eigenart der damaligen Zeitströmung mit ihrem Verständnis für Shakespeare aus, dessen Genius man noch nicht in seiner ganzen Gewalt erfaßt hatte, weil man ihn nur von seinem engen Gesichtspunkt aus zu begreifen vermochte.

Wir finden denn auch unter dem zeitgenössischen Material, das sich mit den ersten Berliner Hamlet-Aufführungen kritisch beschäftigt, nirgends eine Andeutung, welche darauf schließen läßt, daß heroische Gestaltungskraft ihren Einfluß irgendwie geltend gemacht hätte, wie ja auch ein Mangel an Heroismus eben nicht entbehrt wurde. Daß ganz vereinzelt besonders hervorragende Köpfe, die ihrer Zeit damit vorauseilten, einen Mangel an Schwung in der Aufführung empfanden — so wie beispielsweise Schink in seinen dramaturgischen Abhandlungen und gelegentlich auch Moses Mendelssohn in einer schüchteren Äußerung Zimmer gegenüber —, vermag das eben Gesagte nur zu erhärten.

Unsere Hamlet-Kupfer sind also nicht bloß als wirkliches Surrogat für Photographie anzusehen, sondern stehen sogar vielmehr über dem, was wir nach heutiger Auffassung als „Photographie" bezeichnen. Der Photograph von heute nämlich, sei sein Können auch noch so technisch vorgebildet und sein Blick noch so künstlerisch geschult, ist doch immer nur mehr oder weniger an gewisse Möglichkeiten und Grenzen seines Darstellungsstoffes gebunden, diese treten insonderheit bei der Wiedergabe eines Bühnenbildes auffällig in die Erscheinung. Der bildende Künstler dagegen vermag — wie jeder Künstler überhaupt — sein Werk geistig zu beleben und muß, sofern nicht geniales Können seine Kunst über seine Epoche hinauszuheben imstande ist, den Gegenstand seiner Konzeption den Zeitströmungen zu subordinieren trachten. So hat uns denn auch Chodowiecki in seinen Hamlet-Kupfern die Quintessenz einer Wiedergabe der Berliner Aufführungen des Winters 1777/78 geschaffen, indem er weit über den Idealbegriff eines Photographiesurrogats hinaus seinen Werken neben der meisterlichen Art seines Differenzierens und Nivellierens wirkliches Leben einhauchte. Er ist zwar kein Genie, wohl aber doch der intuitive Eklektiker von genialer Naivität.

Soweit es innerhalb der mir gesetzten Grenzen möglich war, darf ich wohl glauben, das Thema einigermaßen erschöpft zu haben; wenn gleichwohl auf Grund des zwar vorhandenen, aber nicht zur Verwendung gelangten Materials — wie ja bereits zugestanden — vielleicht noch eine Ergänzung des gesamten Stoffgebiets zu ermöglichen wäre, so müßte diese hauptsächlich also Lücken auszufüllen suchen, welche unsere Forschungen dann in ein neues Licht rücken würden: nämlich die noch unberührt gebliebenen Momente bezw. ganze Szenen der Hamlet-Aufführung, welche seitens Chodowieckis keine Berücksichtigung erfahren haben. Diese Hypothese — im Einklang mit unserer Aufgabe zwar eine contradictio in adjecto — scheint aber geradezu verlockend zu einem solchen Versuche anregen zu wollen. Für die praktische Durchführung einer Inszenierung dieser unserer ersten Berliner Hamlet-Aufführung zur Zeit Friedrichs des Großen wäre der Versuch beinahe unerläßlich!

Arbeitsstätten.

Berlin: Königliche Bibliothek;
" Königliche Universitätsbibliothek;
" Bibliothek des Germanischen Seminars;
" Stadtbibliothek;
" Bibliothek der Königlichen Museen;
" Bibliothek des Königlichen Kunstgewerbemuseums;
" Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek;
" Bibliothek des Königlichen Schauspielhauses;
" Königliches Kupferstichkabinett;
" Archiv der Königlichen Akademie der Künste;
" Königliches Geheimes Staatsarchiv;
" Sammlung des Königlichen Hofschauspielers Louis Schneider (Königliche Bibliothek);
" Märkisches Provinzialmuseum.
Greifswald: Königliche Universitätsbibliothek.
Hamburg: Stadtbibliothek;
" Archiv des Stadttheaters;
" Kunsthalle.
Potsdam: Privatsammlung der Familie du Bois-Reymond.

Litteratur.

Es sind hier nur die in den Anmerkungen mehr als einmal, und zwar in Abkürzung, genannten Werke angeführt; die nur einmal berücksichtigten Schriften dagegen wurden mit vollem Titel bereits unter dem Texte angemerkt (laut Bibliographie-Anweisung für die Monumenta Germaniae Paedagogica).

Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler Deutschlands nebst Nachrichten ihrer Leben und Werke. Berlin 1780.

Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber. I. Bd. Frankf. u. Leipz. 1776.

Barth, L., Zur Hundertjährigen Aufführung Hamlets in Berlin. Berl. 1877.

Beyträge zu Schmids Parterr nebst einigen Anmerkungen über die Döbbelinische Schauspielergesellschaft. Frankf. u. Leipz. 1771.

Bitterling, R., Johann Friedrich Schink. Ein Schüler Diderots nnd Lessings. Theatergesch. Forsch. XXIII. Hambg. u. Leipz. 1911.

Böttiger, C. A., Entwickelung des Ifflandischen Spiels. Leipz. 1796.

Brachvogel, A. E., Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. Bd. I u. II. Berlin 1877.

Brandes, J. C., Ariadne auf Naxos. Ein Drama mit musikal. Accompagnement. Leipz. 1775.

Brandes, J. C., Meine Lebensgeschichte. Bd. I, II, III. Berlin 1799—1800.

„Brockmann und Wäser", ein Schreiben über die Vorstellung des Hamlet von der Wäserschen Gesellschaft. 1778.

Brodmeier, C., Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnen-Anweisungen. Weimar 1904.

Christ, J. A., Schauspielerleben im 18. Jahrhundert. Veröffentl. von R. Schirmer. München, Leipz. 1913.

Daffis, H., Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1912.

Davies, Th., Dramatic Miscellanies consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare. 3 Vols. London 1783/84.

Devrient, E., Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neu-Ausgabe. 2 Bde. Berlin 1905.

Diebold, B., Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Theatergesch. Forsch. XXV. Leipz. u. Hambg. 1913.

Doebber, A., Lauchstädt und Weimar. Eine theaterbaugeschichtliche Studie. Berlin 1908.

Döring, H., Goethes Singspiele „Claudine von Villa Bella" und „Erwin und Elmire". In ihrer ursprünglichen Gestalt hrsg. Arnstadt 1843.

Engelmann, W., Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche. Leipz. 1857.

Engel, J. J., Ideen zu einer Mimik. Berlin 1785.

Focke, R., Chodowiecki und Lichtenberg. — Daniel Chodowieckis Monatskupfer zum Göttinger Taschen-Kalender nebst Lichtenbergs Erklärungen. Leipz. 1901.

Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Joh. Friedr. Schinks Zusätzen und Berichtigungen. Wien 1783.

Gaehde, Chr., David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Berlin 1904.

Gellert, J. F., Werke, hrsg. von F. Behrend. Berl., Leipz., Wien, Stuttg. 1910.

Genée, R., Geschichte der Shakespeare-Aufführungen in Deutschland. Leipz. 1870.

Genée, R., Hundert Jahre des Königl. Schauspiels in Berlin 1786—1886. Berlin 1886.

Genée, R., Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882.

Gottschall, R., Neuer Plutarch. IV. Bd. Leipz. 1876.

Göz, J. F. von, Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspielfreunde. Augsbg. 1784.

„Hamlet, Prinz v. Dänemark." Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hambg. 1777.

Hammitzsch, M., Der moderne Theaterbau, der höfische Theaterbau usw. Berlin 1906.

Herloßsohn, K., H. Marggraff u. a., Allgemeines Theater-Lexikon. Altenburg, Leipz. 1843.

Herrmann, M., Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters u. d. Renaissance. Berlin 1914.

Hirsch, R., Nachträge und Berichtigungen zu D. Chodowieckis sämtl. Kupferstiche, beschrieben von Engelmann. Leipz. 1907.

Holtei, Monatliche Beiträge zur Geschichte dramat. Kunst und Litteratur. Berlin 1828.

Jahrbücher der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Iffland, A. W., Dramat. Werke. I. Bd.: Meine theatralische Laufbahn. Leipz. 1798.

Iffland, A. W., Fragmente über Menschendarstellung auf d. deutsch. Bühne. Gotha 1785.

Jonas, F., Schillers Briefe. Bd. I—VIII. Leipz., Berlin, Stuttg., Wien 1892—96.

Kaemmerer, L., Chodowiecki. Künstler-Monographien XXI. Bielefeld u. Leipz. 1897.

Klopffleisch, J., Johann Christian Brandes, ein Angehöriger der deutsch. Bühne zur Zeit Lessings. Diss. Heidelberg 1906.

Knudsen, H., Heinrich Beck. Theatergesch. Forsch. XXIV. Hambg., Leipz. 1912.

Koennecke, G., Bilderatlas. Geschichte der deutschen National-Litteratur. 2. Aufl. Marburg 1895.

Kothe, W., Der junge Goethe und die Bühne. Diss. Berlin 1910.

Kristeller, P., Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1911.

Kritische Bemerkungen über das Theater, entworfen bei der Anwesenheit d. Schuchischen Gesellschaft in Danzig im Jahre 1781. Danzig.
Langhans, K. G., Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin usw. Berlin 1800.
Lessing, G. E., Hamburgische Dramaturgie. Bd. I u. II. 1768/69.
Litzmann, B., Friedrich Ludwig Schröder. Bd. I u. II. Hambg., Leipz. 1890—94.
Loening, R., Die Hamlet-Tragödie Shakespeares. Stuttg. 1893.
Löwen, J. F., Geschichte des deutschen Theaters (1766). Neudruck hrsg. v. H. Stümcke. Neudrucke litterarhist. Seltenheiten VIII. Berlin 1905.
Meusel, J. G., Miscellaneen artistischen Inhalts. Erfurt 1780.
Meyer, Ferd., Daniel Chodowiecki, der Peintre-Graveur. Berlin 1888.
Meyer, F. L. W., Friedrich Ludwig Schröder. 2 Bde. Hambg. 1819.
Müller, Hans, Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696—1896. Berlin 1896.
Müller, J. H. F., Abschied von der Hof- und Nationalbühne. Wien 1802.
Nicolai, F., Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrücken in alten und neuern Zeiten. Berlin 1801.
Nicolai, F., Beschreibung der Kgl. Residenzstädte Berlin u. Potsdam. Berlin 1769.
Oberländer, H., Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Theatergesch. Forsch. XV. Hambg. u. Leipz. 1898.
Oettingen, W. von, Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrh. Berlin 1895.
Oettingen, W. von, Daniel Chodowieckis Handzeichnungen. Berlin 1907.
Petersen, J., Schiller und die Bühne. Palaestra XXXII. Berlin 1904.
Plümecke, C. M., Lanassa. Trauerspiel in 5 Akten. Berlin 1782.
Plümecke, C. M., Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin ꝛc. Berlin u. Stettin 1781.
Plümecke, C. M., Schillers „Räuber", für die Berliner Bühne bearbeitet. Berlin 1783.
Prölß, R., Kurzgefaßte Geschichte der Deutschen Schauspielkunst von den Anfängen bis 1850 nach den Ergebnissen der heutigen Forschung. Leipz. 1900.
Reinecke, —, Biographien einiger deutscher Schauspielerinnen. I. Bd. Kopenhagen 1787.
Riehl, W. H., Historisches Taschenbuch. Leipz. 1873.
Schäffer, C., u. C. Hartmann, Die Königl. Theater in Berlin. Berlin 1886.
Schikowsky, J., Die Entwicklung der Deutschen Bühnenkunst. Leipz. 1905.
Schiller, F. von, Gedichte und Dramen. VI Bde., hrsg. von Cotta. Stuttg. u. Berlin 1904/5.
Schink, J. F., Über Brockmanns Hamlet. Berl. 1778.
Schink, J. F., Dramaturgische Fragmente. Bd. I u. II. Graz 1781.
Schink, J. F., Litterarische Fragmente. Bd. I u. II. Graz 1785.
Schink, J. F., Dramaturgische Monate. Bd. I, II, IV. Schwerin 1790.
Schmid, C. H., Das Parterr. Erfurt 1771.

Schmid, C. H., Chronologie des deutschen Theaters. Neu hrsg. v. P. Legband. Berlin 1902.

Schmid, C. H., Kurzgefaßte Nachrichten von den bekanntesten deutschen Nationalbühnen 2c. Wien 1778.

Schütze, J. F., Hamburgische Theater-Geschichte. Hambg. 1794.

Stein, Ph., Deutsche Schauspieler. I. Bd.: Das 18. Jahrhundert. Schrift. d. Ges. f. Theatergesch. IX. Berlin 1907.

Stiehler, A., Das Ifflandische Rührstück. Leipz., Hambg. 1898.

Theater: Beitrag zur Geschichte des deutschen ... von Jan. bis Juni 1775. Berlin u. Leipz.

Theater: Nachricht vom jetzigen Zustand des Berliner ... Berlin 1786.

Theater: Schreiben über das Berlinische und Breslauer ... die Vorstellung des Hamlet betreffend. Breslau 1779.

Teuber, O., u. A. von Weilen, Die Theater Wiens. Wien 1896.

Tieck, L., Kritische Schriften. Leipz. 1848.

Tieck, L., Ausgew. Werke. Hrsg. v. Witkowsky. IV. Bd. Leipz. 1904.

Vincke, G. Frhrr. von, Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. Theatergeschichtl. Forsch. VI. Hambg., Leipz. 1893.

Weilen, A. von, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1908.

Winds, A., Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Schrift. d. Ges. f. Theatergesch. XII. Berlin 1909.

Winter, F., u. E. Kilian, Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen". Theatergesch. Forsch. II. Hambg. u. Leipz. 1891.

Zickel, M., Die szenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings. Diss. Berlin 1900.

Zeitschriften, Almanache, Kalender usw.

Berlinisches Litterarisches Wochenblatt 1776—1777.
Litteratur- und Theater-Zeitung. Berlin 1778—1784.
Berliner Theaterjournal für das Jahr 1782.
Berlinisches Kritisches Wochenblatt 1782.
Neue Berlinische Litteratur- und Kunstzeitung 1782.
Ueber die Berliner Schaubühne 1782.
Ephemeriden der Litteratur und des Theaters 1785—1787.
Annalen des Theaters. Berlin 1788—1797.
Theaterzeitung für Deutschland. Berlin 1789.
Taschenbuch für Theaterfreunde auf das Jahr 1800.
Berliner Genealogischer Calender. 1770—1790.
Ifflands Almanach für Theaterfreunde. Berlin 1811.
Annalen des neuen Königlichen Nationaltheaters zu Berlin. Berlin 1802.
Theater-Kalender Gotha 1775—1800.
Theater-Journal Gotha 1777—1784.
Theater-Kalender Mannheim 1796.
Gothaischer Hof-Calender 1778—1788.
Göttinger Taschen-Calender 1779—1782.
Hamburger Adreß-Comptoir-Nachrichten 1776.
Journal für Theater und andere schöne Künste. Hamburg 1798—1799.
Theatralisches Wochenblatt. Hamburg 1774 und 1775.
Neues Theater-Journal für Deutschland. Leipzig 1788—1789.
Pandora oder Kalender des Luxus und der Moden. Leipzig.
Königlich Großbritanischer Lauenburger Calender 1779—1783.
Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber. Offenbach 1779.
Wiener Hof-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1813.
Wienerischer Musenalmanach 1777—1783.
Allgemeiner Theater-Almanach. Wien 1782.
Wiener Theater-Almanach für das Jahr 1794 und 1795.
Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. Wien 1779.
Raisonnirendes Theater-Journal von der Leipziger Michaelmesse 1783.
Deutsches Museum 1776—1781.
Der teutsche Merkur 1776—1777.
Journal des Luxus und der Moden 1786—1788.
Taschenbuch und Almanach zum geselligen Vergnügen herausgegeben von Becker für 1795.
Wagenseils Almanach für Dichter und schöne Geister auf das Jahr 1785.
Almanach für Belletristen und Belletristinnen auf das Jahr 1782.
Taschenbuch für Schauspieler 1823.
Bibras Journal von und für Deutschland 1790—1791.
Deutsche Monatsschrift von 1794.
Rheinische Musen 1794 und 1795.

Anhang.

Vergleich der Akt-
bei Tieck-Schlegels Hamlet-Übersetzung und
von

Tieck-Schlegel.

I. Aufzug.

1. Scene: Helsingör. Eine Terrasse vor dem Schlosse.
Erstes Erscheinen des Geistes.
2. Scene: Ein Staatszimmer im Schlosse.
Abschied des Laertes vom Königspaar.
1. Kupfer. Hamlet. Monolog: „O schmölze doch usw."
2. Kupfer. Bericht Horatios und Marcellus'.

3. Scene: Ein Zimmer in Polonius' Hause.
Laertes Abschied von Ophelia.
Laertes Abschied von Polonius.
Polonius und Ophelia.
4. Scene: Die Terrasse.
Hamlet, Horatio und Marcellus.
Auftreten des Geistes.
Hamlet und Geist ab.
Horatio und Marcellus.
5. Scene: Ein abgelegener Theil der Terrasse.
Geist und Hamlet.
3. Kupfer. „. . . gedencke meiner, Sohn."
Hamlet. Monolog: „O Herr des Himmels! usw."
Horatio und Marcellus. Hamlet.
4. Kupfer. „. . . ich will beten gehen."
5. Kupfer. „Wir schwören."

und Szenenfolge
der Hamlet-Bearbeitung F. L. Schröders
1777.

Schröder.

I. Aufzug.

1. Auftritt: Terrasse vor dem Pallast.
1.—7. „ Erstes Erscheinen des Geistes.

8. Auftritt: Abschied des Laertes vom Königspaar.
1. Kupfer. 9. Auftritt: Hamlet. Monolog: „O daß dieses usw."
2. Kupfer. 10. Auftritt: Bericht Gustavs und Bernfields.
11. Auftritt: Hamlet. Kurzer Monolog.

II. Aufzug.

1. Auftritt: Ein Zimmer in Oldenholms Hause.
Laertes Abschied von Ophelia.
2. Auftritt: Laertes Abschied von Oldenholm.
3. „ Oldenholm und Ophelia.
4. Auftritt: Terrasse vor dem Pallast.
Hamlet, Gustav und Bernfield.
5. Auftritt: Der Geist. Die Vorigen.
6. „ Gustav und Bernfield.

7. Auftritt: Kirchhof, im Grunde die Kirche.
Geist und Hamlet.
3. Kupfer. „. . . gedencke meiner, Sohn."
8. Auftritt: Hamlet. Monolog: „O! du ganzes Heer usw."
9. „ Hamlet, Gustav und Bernfield.
4. Kupfer. „. . . ich will beten gehen."
5. Kupfer. „Wir schwören."

II. Aufzug.

1. Scene: Ein Zimmer im Hause des Polonius.
Polonius und Reinhold.
Polonius und Ophelia.
2. Scene: Ein Zimmer im Schlosse.
König, Königin, Rosenkranz, Güldenstern, Gefolge.
Polonius, Voltimand und Cornelius.
Polonius (zeigt Hamlets Brief an Ophelia).
Königspaar und Gefolge ab.
Polonius und Hamlet.
Rosenkranz, Güldenstern und Hamlet.
Polonius (kündigt Hamlet die Schauspieler an).
Vier oder fünf Schauspieler treten auf.
Hamlet. Hecuba-Monolog.

III. Aufzug.

1. Scene: Ein Zimmer im Schlosse.
Königspaar, Polonius, Ophelia, Rosenkranz und Güldenstern.
König und Polonius treten hinter die Tapete.
6. Kupfer. Hamlet. Monolog: „Sein oder Nichtsein."
Großer Kupfer. „— in ein Nonnen Kloster geh." Hamlet und Ophelia.
Ophelia. Kurzer Monolog.
König und Polonius treten wieder vor.
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

2. Scene: Ein Saal im Schlosse.
Hamlet und einige Schauspieler.
Polonius, Rosenkranz und Güldenstern. Horatio und Hamlet.
Königspaar usw. kommen zur Komödie.
Pantomime.
Mausfallen-Schauspiel.
Großes Blatt: Die Mausfalle.
Hamlet und Horatio.
7. Kupfer. Hamlet, Rosenkranz und Güldenstern.
3. Scene: Ein Zimmer im Schlosse.
König, Rosenkranz und Güldenstern. Polonius.
König. Monolog: „O meine That usw."
Betscene. König und Hamlet.
4. Scene: Zimmer der Königin.
Königin und Polonius.
8. Kupfer. Königin und Hamlet. Geist.
Großes Kupfer. „Seht Ihr denn nichts hier?"
Schluß der Cabinetscene.

III. Aufzug.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

1. Auftritt:
König, Königin, Güldenstern und Gefolge.

— — — — — — — — — — — — — —

2. Auftritt: König, Königin, Oldenholm (zeigt Brief).
Königspaar und Gefolge ab.
3. „ Oldenholm und Hamlet.
4. „ Güldenstern und Hamlet.
5. „ Hamlet. Monolog: „Behüte dich, Gott! usw."

— — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

6. Auftritt: Königspaar, Oldenholm, Ophelia, Güldenstern, Gefolge.
7. „ Königspaar, Oldenholm, Ophelia.
8. „ König, Ophelia, Oldenholm.
6. Kupfer. 9. Auftritt: Hamlet. Monolog: „Seyn, oder nicht seyn."
Großes Kupfer. Hamlet und Ophelia „— in ein Nonnen Kloster geh."
10. Auftritt: Ophelia. Kurzer Monolog.
11. „ König und Oldenholm.
12. „ König allein. Monolog: „O, mein Verbrechen."
13. „ Betscene. König und Hamlet.

IV. Aufzug.

1. Auftritt: Ein Saal zum Schauspiele eingerichtet.
Hamlet, Gustav und ein Schauspieler.
2. Auftritt: Hamlet und Gustav.
3. „ Königspaar usw. kommen zur Komödie.
4. „ Pantomime.
5. „ Mausfallen-Schauspiel.
Großes Blatt: Die Mausfalle.
6. Auftritt: Hamlet und Gustav.
7. Kupfer. 7. Auftritt: Hamlet und Güldenstern.
8. Auftritt: Hamlet, Güldenstern und Oldenholm.
9. „ Hamlet. Monolog: „Zu meiner Mutter! usw."

— — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

10. Auftritt: Cabinet der Königin.
Königin, Oldenholm, hernach Hamlet.
8. Kupfer. 11. Auftritt: Königin und Hamlet. Geist.
Großes Kupfer. „Seht Ihr denn nichts hier?"
12. Auftritt: Schluß der Cabinetscene.

IV. Aufzug.

1. Scene: Ein Zimmer im Schlosse.
König, Königin, Rosenkranz und Güldenstern.

2. Scene: Ein anderes Zimmer im Schlosse.
Hamlet, Rosenkranz und Güldenstern.

3. Scene: Ein anderes Zimmer im Schlosse.
9. Kupfer. König, Rosenkranz, Güldenstern, Hamlet.

4. Scene: Eine Ebene in Dänemark.
Fortinbras und Truppen.
Hamlet, Rosenkranz und Güldenstern.

5. Scene: Helsingör. Ein Zimmer im Schlosse.
Königin und Horatio.
König, Königin, Horatio, Ophelia.
Laertes und Dänen.
10. Kupfer. Vorige. Ophelia.
König, Laertes.

6. Scene: Ein anderes Zimmer im Schlosse.
Horatio und ein Diener.
Horatio und zwei Matrosen.

7. Scene: Ein anderes Zimmer im Schlosse.
König, Laertes.
König, Königin, Laertes.

V. Aufzug.

1. Scene: Ein Kirchhof.
Zwei Todtengräber.
11. Kupfer. Ein Todtengräber, Hamlet, Horatio.
Leichenzug Ophelias, Königspaar usw.
Streit zwischen Laertes und Hamlet im Grabe Ophelias.

2. Scene: Ein Saal im Schlosse.
Hamlet und Horatio.
Osrick und die Vorigen.
Edelmann, Hamlet, Horatio.
Königspaar, Gefolge, Laertes, Vorige.
Zweikampf.
12. Kupfer. Tod des Königs und der Königin.
Tod Laertes' und Hamlets.
Fortinbras, englische Gesandte usw.

V. Aufzug.

1. Auftritt:
König, Königin, Güldenstern.
2. „ König, Güldenstern.
3. „ Hamlet, Gustav.
4. „ Güldenstern, Hamlet, Gustav.
5. „ Der König. Vorige.
9. Kupfer. „Nichts, als daß ich Euch zeigen will usw.".
6. Auftritt: König. Kurzer Monolog.

— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

7. Auftritt: König, Königin, Bernfield.
8. „ König, Königin, Ophelia.
9. „ König, Königin.
10. „ Güldenstern. Vorige.
11. „ Laertes mit Soldaten. Vorige.
10. Kupfer. 12. Auftritt: Vorige. Ophelia. Wahnsinnsscene.

— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

13. Auftritt: König, Laertes.
14. „ König, Königin, Laertes.

VI. Aufzug.

1. Auftritt: Ein Kirchhof.
Zwey Todtengräber.
11. Kupfer. 2. Auftritt: Ein Todtengräber, Hamlet, Gustav.
3. Auftritt: Güldenstern. Vorige.
4. „ Hamlet und Gustav.
5. Auftritt: Der Pallast.

— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

König, Laertes, Gefolge.
6. Auftritt: Güldenstern, Vorige.
7. „ Vorige, Hamlet, Gustav.
12. Kupfer. Letzter Auftritt: Tod des Königs und der Königin. Versöhnung zwischen Hamlet und Laertes.

— — — — — — — — — — — — — — —

Auszug

aus Daniel Chodowieckis Tagebuch

vom 9. Juni 1776 bis 7. April 1787[1]).

(Im Besitze der Familie du Bois-Reymond, Potsdam.)

1776.

9. Juni achevé Claudine de Villa Bella.

1777.

16. Dezb. com. Voltaire. — S. 208—212

17. „ achevé » — 6 Bilder zu Voltaires „Candide".

19. „ Visite de Mr. Friedländer, celui a recommandé Brockmann, il veut lui donner un souper et m'y inviter, pourvu que Brockmann désire de me connaitre. Visite de Mr. Nicolai, il veut m'amener Mr. Brockmann.

21. „ à la Comédie. pas entré. — „Hamlet".

23. „ été chez Mr. Wewer. il veut avoir 18 jours après le Nouvel an une Scene de Hamlet pour la Gazette de Théâtre. à la Comédie de Hamlet pas bien vu. — „Hamlet".
Mr. Brockmann m'est venu voir av. Nicolai.

24. „ com. à faire des dessins de Hamlet p. un Alman. à un gr. en 4°. à la Comédie. j'ai mieux vu... — „Hamlet".

25. „ cont. les dessins de Hamlet. à la Comédie. — „Minna v. Barnhelm".
soupé chez Himburg av. Mr. Brockmann, Mr. et Mlle. Döbbelin, Mr. Langerhans, Mr. le Prof. Meyer, Mr. le Prof. Engel. Mr. Döbbelin m'a fait une proposition, de dessiner sa fille en Medée, il enverra un Billet p. Lundi.

---

[1]) Es war mir leider nicht möglich, die hier angeführten Tagebuch-Notizen nochmals mit dem Original zu vergleichen und auf ihre orthographische Richtigkeit hin nachzuprüfen.

27. Dezb. Visite de Mr. Döbbelin par sa loge. il m'a apporté un Billet franc pour toujours.
28. „ à la Comédie vers la fin Nicolai y était, il m'a invité à souper à la maison anglaise av. Brockmann ... „Hamlet".
29. „ cont. les dessins.
Visite de Mr. Brockmann. à la Comédie vu le Edelknabe de Engel et Médée. dessiné plus. scenes de Medée. „Edelknabe", „Medea".
30. „ Visité Mr. Döbbelin, trouvé Mlle. Döbbelin av. les autres coméd., qui feriont(?) des reprises. vu les derniers actes de Clavigo. „Clavigo".
31. „ Mr. Döbbelin m'a fait inviter p. demain au soir. refusé.
à la Comédie. vu la fin de Nebenbuhler. pas grand chose. „Die Nebenbuhler". Lustspiel in 5 Akten v. Sheridan.

1778.

1. Jan. Visite chez Wessely; trouvé Brockmann à Herz. Frisch a commencé à dessiner Brockmann. il ne resemble pas. Montré à la famille le dessin de Hamlet.
Dessiné Medée à Jason.
3. „ Promi la planche de Hamlet pour le 21 (à Mr. Wewer).
5. „ à la Comédie. Clavigo. „Clavigo".
6. „ Visite de Mr. Wewer et de Mr. Bertram. montré les dessins de Hamlet et un de Medée. il le veut avoir dans sa Gazette.
7. „ à la Comédie, vu l'acte av. les enterreurs. „Hamlet".
8. „ à la Comédie, venu à la scene du fin de la folie d'Ophelia. à la fin on a appellé Brockmann. il est venu on l'a bien applaudit, il a remercié la publique de sa bonté. „Hamlet".
9. „ visité Mr. Brockmann. item chez Wessely, trouvé Brockmann.
12. „ com. la planche de Wewer.
14. „ été à la Comédie. Ariadne. „Ariadne auf Naxos". Melodrama v. Brandes.
17. „ cont. et achevé la planche de Wewer.
21. „ fait une Esquisse d'Ariadne.
28. „ Visite de Mr. Frisch . . . montré les Brockmanns, les Döbbelins, les Sylhouettes, le Roy à cheval etc.
1. Febr. Visite de Mlle. Döbbelin; elle veut se faire dessiner vendredy comme Ophelia.

5. Febr.	à la Comédie.	Zum 1. Male „Die Drillinge". Lustspiel in 4 Akten nach dem Französ. v. Bonin, und das Ballett „Die Quelle der Verwandlung".
6. „	dessiné Mlle. Döbbelin.	
9. „	rencontré Mlle. Döbbelin.	
13. „	été hier chez Mlle. Döbbelin, achevé son dessin, donné celui de Jason et Medée et celui d'Ariadne.	
19. „	Visité Mlle. Döbbelin.	
2. März	à la Comédie.	„Cephalus u. Prokris", Melodr. v. Ramler. „Der fleißige Schuster", Dr. in 1 Akt (zum 1. Male) und ein Ballett.
24. „	Visite de Mr. Brockmann, soupé av. Brockmann, Meil, Zedlitz, Biester, Ramler, Reinhold chez Nicolai.	
25. „	Brockmann dessiné.	
26. „	Visite de Mr. Brockmann p. prendre congé.	
April	—	
Mai	—	
Juni	Visite de Mr. Himburg. il ne veut pas autre chose pour les œuvres de Göthe que 2 dessins p. Werther et p. Götze[1]) à la plan de Krüger.	
25. „	envoyé 12 Epreuvres de Hamlet à la Comission.	
3. Okt.	à la Comédie voir Macbeth. au 2. acte les 2 garçons sont allés au parterre.	Zum 1. Male „Macbeth".
4. „	à la Comédie au 4me acte.	„Macbeth".
5. „	emprunté p. Wolff le 5 Tome de Shakespeare p. lire la Trag. de Macbeth.	
15. „	Visite de Mr. Margot et Wewer celui-ci voudrait avoir une groupe de la Trag. de Macbeth. promis en 8 semaines.	
	été voir Macbeth.	„Macbeth".
25. „	à la Comédie à la fin de la derniere acte de Zemire et Azor.	„Zemire u. Azor" v. Marmontel.
20. Nov.	commencé 1 dessin p. Götz de Berliching.	
21. „	achevé le dessin p. Götz.	
22. „	Visite de Mr. Bertram.	
30. „	à la Comédie.	Zum 1. Male „König Lear".
10. Dezb.	été voir Macbeth.	„Macbeth".
19. „	été voir Macbeth.	„Macbeth".
24. „	à la Comédie.	„König Lear".
27. „	à la Comédie.	„Der Alchymist" (Operette v. Meißner) u. „Der dankbare Sohn" v. Engel (Gastspiel F. L. Schröders als Vater Rode).

---

[1]) Gemeint ist „Götz von Berlichingen".

1779.

2. Jan.	Vu la fin de Hamlet.	
3. „	à la Comédie. vu Hamlet.	
9. „	com. à graver l'alm. de Berlin.	E. 279. 12 Bld. zu dem Leben eines schlecht erzogenen Frauenzimmers.
12. „	cont. l'ouvr. de Mr. Himburg et l'alm.	E. 273—276.
13. „	fait faire des Epreuvres de la pl. p. Himburg.	1.—4. Bild zu Le Sages „Gil Blas“.
	cont. la pl. de l'almanac.	
14. „	chez Mr. Döbbelin.	
19. „	Visite de Mr. Döbbelin av. Mr. Hiller.	
	porté à Mlle. (?) lady Macbeth.	
2. Juni	dessiné p. Gottingue.	E. 319. 12 Bld. „Natürl. u. affektierte Handlungen“.
7. „	cont. les dessins pour Ettinger.	E. 320.
	à Ettinger envoyé des dessins pour l'almanac.	12 Bld. zu Lessings Fabeln u. Erzählungen.
8. „	cont. les dessins de l'alm. de Gotha.	E. 320.
13. „	comm. celle p. Himburg.	E. 325. 1 Bld. f. Reichards Bibliot[illegible] der Romane.
3. Juli	cont. l'alm. de Gottingue.	E. 319.
12. „	achevé la pl. de »	
20. „	imprimé la pl. de Gotha.	E. 320.
9. Aug.	cont. la planche de Ettinger et celle de Gottingue.	
13. „	écrit à Ettinger, envoyé Epreuvres de la planche.	
14. Sept.	dessiné Mlle. Döbbelin.	
19. Dezb.	com. à dessiner p. l'alm. de Gottingue.	E. 345. 12 Bld. Heiratsanträge. 1. Folge.

1780.

3. Jan.	travaillé à l'alm. de Gottingue.	E. 345.
4. „	cont. » » » »	12 Bld. Heiratsanträge.
11. „	» » » » »	1. Folge.
12. „	achevé » » » »	
13. März	à la Comédie. Schröder a joué.	„Der Adjutant“, Lustsp. F. L. Schröder als General. Hierauf ein Ballett.
1. April	achevé Calas.	E. 353. Der kleine Calas, Titelkupfer zu C. F. Weißes „Jean Calas“.
6. „	achevé la planche de Calas.	
13. „	com. les dessins p. Lauenbourg.	E. 357. 12 Bld. Steckenpferdreiterei.
17. „	com. et cont. les alm. p. Berlin.	
18. „	cont. les dessins pour l'alm. de Berlin.	
21. „	» » » » » » »	E. 355.
22. „	» » » » » » »	12 Bld. Occupations des Dames.
24. „	» » » » » » »	
25. „	» » » » » » »	
26. „	cont. et com. à graver.	

27. April	travaillé à l'alm. de Gotha.	E. 356. 12 Bld. Hochzeitsgebräuche.
18. Mai	achevé l'alm. de Berlin.	E. 355.
20. „	continué l'alm. de Lauenbourg.	E. 357 Steckenpferdreiterei, oder E. 361, 362, 363 Titel u. Porträt z. Lauenbg. Kal., 2 Bld. Kopfputz u. 3 Bld. Kleidungen.
12. Juli	continué les dessins pour Lauenbourg.	
13. „	cont. les dessins.	
29. Okt.	lu la tragédie de Rolf Crage. toutes les scenes se passent pendant la nuit.	
17. Dezb.	retouché la preuve de Hamlet.	Mausfallenzeichnung.
23. „	cont. les dessins p. l'alm. de Berlin.	E. 380. 12 Bld. zu Voltaires Schriften.
30. „	dessiné pour l'alm. de Berlin.	

1781.

2. Jan.	cont. à dessiner p. l'alm.	E. 380. 12 Bld. zu Voltaires Schriften.
3. „	achevé les dessins pour l'alm. de Berlin.	
23. „	achevé la pl. pour l'alm. de Berlin.	
30. „	cont. la planche p. Gottingue.	E. 382. 12 Bld. Heiratsanträge, 2. Folge.
31. „	achevé la planche » » 10, 11.	
	com. à f. rouger la planche d'alm.	
1. Febr.	achevé la planche d'alm.	
5. „	cont. l'alm. de Berlin.	E. 380.
6. „	» la pl. d'alm. » »	
8. „	» » » » » »	
14. „	» » » » » »	
31. März	achevé les dessins p. Lauenbourg.	E. 395. 12 B. zu Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln".
5. Mai	com. à graver la planche p. Lauenbourg.	
7. „	cont. la pl. de Lauenbourg.	
8. „	» » » » »	
10. „	» » » » »	
21. „	» » » » »	
22. „	cont. la ditte pl.	
23. „	» » » »	
24. „	» la planche p. Lauenbourg.	
25. „	» la même » »	
26. „	achevé la ditte planche et fait faire des Epreuvres.	
28. „	retouché encore la planche de Lauenbg.	
29. „	commencé les dessins pour Gotha.	E. 396. 12 B. zur Histoire des Croïsades.
30. „	cont. les dessins pour Gotha.	
2. Juni	achevé les dessins pour Ettinger.	
16. „	achevé la planche pour Ettinger.	
20. „	retouché la planche de Ettinger.	
21. „	continué la même planche.	
23. „	achevé la planche de Ettinger.	
24. „	retouché encore les pl. de Lauenbourg et Gottingue.	E. 395, 382, 397, 398, 399.

25. Juni	achevé la planche de Gotha.	**C. 400. 2 B. Kopfputz zum Almanac de Gotha.**
26. „	cont. et achevé les dits dessins.	?
30. „	achevé les dessins pour la comedie.	(?) **C. 401. 4. Blatt zu Lichtenbergs Vorschlag zu einem Orbis pictus.**
2. Juli	com. la planche pour la comedie.	
4. „	cont. la pl. pour Dietrich.	
5. Sept.	hier Mr. Plümecke est venu de la part de Mlle. Döbbelin me prier de lui dessiner des figures Bramines et Malabars.	**Betrifft Plümeckes „Lanassa".**
11. „	Fait 3 fig. pour Mlle. Döbbelin.	
12. „	Mr. Plümecke est venu chercher les dessins pour Mlle. Döbbelin et le memoire.	
25. „	à la Comédie. Veuve de Malabare.	
14. Okt.	Mumsen me mena chez Brandes le comedien pour me faire voir le portr. de sa femme par Graff, qui est fort beau, l'estampe de Sintenich n'y approche. Mais à voir Mad. Brandes, qui est une petite femme, qui a encore quelques restes de beauté et du fard même en negligé. Sa fille est plus jolie, une blondine avec un air modeste etc.	**In Hamburg!**

1782.

3. Jan.	Visité Mr. Döbbelin, demandé touchant Lanassa, il m'a renvoyé à Plümecke. chez Plümecke, il m'a donné son Manuscripte. Mlle. Döbbelin m'a fait demander par son tailleur com. il faut habiller en vestale.	
8. „	cont. à dessiner p. Lauenbg.	**C. 419. 12 B. zu K. M. Plümeckes „Lanassa".**
11. „	dessiné p. Lauenbg.	
12. „	» » »	
17. „	Plümecke donné un Tell pour Langerhans et montré les dessins de Lanassa.	
29. „	Ecrit à Klein qu'il envoye á Bause 3 Expl. de Shackespear p. moi.	
30. „	cont. la planche de Lauenbg.	**C. 419. „Lanassa".**
31. „	cont. à graver p. Lauenbg.	
1. Febr.	» la planche de »	
6. „	» » » » »	
16. Nov.	reçu de Haug, libr. à Leipzig, 2 Exempl. de Shackesp. remis à Fr. Kolbe pour envoyer un à Mr. Wessely.	
24. „	Je dois faire venir encore un Shackespear de Leipzig.	
25. „	» » » » » » » » »	
29. „	à Mr. Haug demandé un Shackespear.	

2. Dezb. com. à dessiner pour Ettinger.
3. „ cont. à dessiner » »
4. „ » » » » »
5. „ » » » » »
7. „ » » » » »
10. „ com. à graver la pl. p. Ettinger.
11. „ cont. la dite planche.
12. „ » » » »
13. „ » » même »
14. „ cont. les ouvr. p. Ettinger.
16. „ » » » » »
17. „ » les mêmes ouvr.
18. „ » » » »
19. „ » » » »
20. „ » » » »
21. „ » » » »
22. „ » » » »
24. „ cont. les mêmes ouvrages et achevé les dessins pour Lauenbourg.
27. „ retouché les Epreuvres de Räuber.
28. „ cont. à retoucher les dittes.
30. „ » » » »
31. „ cont. à retoucher et fait des Epreuves.

E. 462. 6 B. zu Schillers „Räubern".

E. 481. 12 B. zu „Adelheid v. Veltheim" v. Großmann.

1783.

6. Jan. visité Bl. (?) donné les profils de Nathan.
8. „ fait imprimer soixante vicelles de „Räuber".
5. März remis les Nathans anéadres (?).
13. Sept. reçu lettre des Crusius avec deux manuscripts de Weisse une comédie en deux actes de l'envie qui fait du tort à — et une histoire de l'amour de Pierre le Grand. E. 497. Lustspiel v. Weiße „Der Neid bringt sich selbst um sein Brot". Dazu E. 496.

1784.

(Januar fehlt.)

Februar —

1. März com. à dessiner p. la mort de Balder. E. 502. Ewalds „Balders Tod".
4. „ com. les dessins p. l'almanac de Berlin.
18. „ Mad. Karsch m'a aporté le souvenir de Mlle. Niclas.
19. „ dessiné p. Mlle. Niclas la Pompe funebre du Theâtre de Berlin etc.
21. „ chez Mlle. Niclas.
22. „ visite de Mlle. Niclas.

Vom 4. April bis 11. Juni fehlt!

12. Juni	cont. la planche de Gottingue.	
13. „	fait ronger la planche de Gottingue.	E. 514.
14. „	cont. la pl. de Gottingue.	12 B. zu Shakespeares
15. „	cont. la ditte planche	„Macbeth".
16. „	cont. la planche de »	
30. „	cont. à dessiner p. Lauenbourg.	
31. „	cont. les dessins » »	E. 515.
1. Juli	cont. les dittes dessins.	12 B. zu Bretzners
3. „	achevé les dessins de »	„Eheprokurator".
13. „	cont. l'alm. de »	
30. „	commencé à dessiner p. Ettinger.	
31. „	cont. à dessiner p. Ettinger.	
2. Aug.	» » » »	
4. „	com. à graver la pl. p. Ettinger.	
5. „	cont. la même » » »	
9. „	cont. la ditte » » »	
10. „	» » » » » »	
11. „	» » » » » »	
12. „	item » » » » »	
13. „	item.	E. 517.
16. „	cont. la planche de »	12 B. zur Geschichte d.
18. „	cont. la ditte » . fait rouger.	Menschheit nach ihren
19. „	cont. à faire rouger. fait faire des Epreuves.	Kulturverhältnissen.
21. „	retouché la ditte planche.	
23. „	cont. la planche p. Gotha.	
24. „	cont. la ditte planche.	
25. „	» » » »	
31. „	cont. et achevé la même planche.	
8. Sept.	achevé la pl. de Gotha.	
11. „	retouché encore la pl. de Gotha.	
	écrit à Ettinger. envoyé 2 Epreuves de son almanac.	
3. Dezb.	com. à dessiner p. Himburg.	E. 519. Titelkupfer zu den komischen Erzählungen.

1785.

3. Jan.	com. à dessiner p. Himburg.	E. 531. Titelkupfer zu de la Vaux' Grammaire.
18. „	acheté la comédie de Caballe und Liebe.	
1. Febr.	envoyé à Lauenbourg Caballe und Liebe.	
24. März	cont. à dessiner p. Lauenbourg Caballe und Liebe.	
26. „	» » » » » » » »	
29. „	» » » » » » » »	E. 541.
8. Juni	cont. les dits ouvres.	12 B. zu Schillers
9. „	cont. les mêmes ouvres.	„Kabale und Liebe".
10. „	cont. la pl. de Lauenbourg.	

11. Juni	cont. la ditte planche.	E. 541. 12 B. zu Schillers „Kabale u. Liebe".
13. „	cont. » » »	
14. „	» » » »	
15. „	» » » « et fait rouger 30 minutes.	
24. „	dessiné pour l'almanac de Gotha.	E. 549. 12 B. zu „Le Mariage de Figaro" (Beaumarchais).
27. „	continué les dessins pour Figaro.	
28. „	cont. les dessins pour Figaro.	
29. „	» » » » »	
	reçu de Berger 60 Epreuves de Cabale und Liebe.	
4. Juli	cont. la gravure de Figaro.	
5. „	cont. le même ouvrage.	
6. „	cont. le dit ouvrage.	
7. „	» » » »	
9. „	» » » »	
11. „	» la ditte planche.	
12. „	» le dit ouvr.	
13. „	Visite de Consul Rousseau(?).	
	Ettinger voudr. avoir des Est. pour un alm. de Theâtre. refusé.	
14. „	cont. les dits ouvr.	E: 549. 12 B. zu „Le Mariage de Figaro".
15. „	cont. la ditte planche.	
30. „	cont. et achevé les dits dessins et imprimé.	
1. Aug.	achevé à ombrer et com. à graver l'alm. de Gotha.	
2. „	cont. à graver Figaro.	
8. „	cont. Figaro.	
9. „	cont. la ditte planche.	
10. „	cont. la planche.	
11. „	cont. Figaro.	
15. „	cont. à graver Figaro.	
16. „	cont. » » »	
17. „	cont. et achevé la ditte planche.	
18. „	achevé la ditte planche.	
4. Okt.	reçu rep. de Oesfeld. il accepte la planche des Jäger pour 300 (Tlr.).	E. 559. 12 B. zu Ifflands „Die Jäger".
10. „	cont. à dessiner pour l'alm. les chasseurs.	
11. „	cont. les dessins des chasseurs.	
12. „	» » » » »	
14. „	achevé les dessins des chasseurs.	

1786.

Vom 1. Febr. 1786 bis 2. Sept. 1786 fehlt!

4. Sept.	cont. à dessiner p. Dietrich.	E. 568. 12 B. zu Shakespeares „Lustige Weiber zu Windsor".
6. „	achevé les dessins p. Dietrich.	

1.	Okt.	cont. la planche de Gotha: Car. Lichtfield.	E. 569. 12 B. zu „Caroline v. Lichtfield".
2.	„	retouché la pl. de Gotha.	
5.	„	cont. à lire et à dessiner p. Gotha.	
6.	„	cont. les dessins pour Gotha.	
9.	„	cont. à dessiner » »	
10.	„	achevé les dessins » »	
18.	„	promis d'assembler (?) les alm. de Lauenbourg.	
24.	„	cont. et achevé la planche de Gotha.	
25.	„	dessiné pour Lauenburg.	E. 571. 12 B. zu Shakespeares „Coriolan".
26.	„	cont. à dessiner pour »	
27.	„	» » » » »	
28.	„	» » » » »	
30.	„	cont. à retoucher la planche de Gotha et à dessiner p. Lauenbourg.	
31.	„	achevé les dessins p. Lauenbourg. vendu à M. Bertram le Tome des œuvres de Shakespear, où se trouvent Les lustigen Weiber zu Windsor.	
	Nov.	—	
17.	Dezb.	à la Comédie av. les enfants.	
19.	„	à la Comédie.	

1787.

23.	Jan.	je ferai pour la vignette la fin de la 1. scene de III. acte de Mitschuldigen.
17.	März	écrit à Göschen qu'il m'envoye la copie de la III. acte de Mitschuldigen.
7.	April	reçu de Göschen un manuscripte et 4 Louis pour une vignette de Mitschuldigen. dessiné par Wilhelm.

Namen- und Sachregister.

Abkürzung: Ch. = Chodowiecki.

A

B

D

6*

54. S.



D. Chodowiecki del. & sc. 1778

Seht Ihr denn nichts hier?

Hamlet 4ter Aufz: 11ter Auftr.

Herr Doebbelin als Geist, Herr Brockmann als Hamlet

Madam Hencke als Koeniginn.

Pag. 144.



_____ in ein Nonnen Kloster geh.

Hamlet 3ter Aufz. 9ter Auftr.

Herr Brockmann als Hamlet, Mademoiselle Doebbelin als Ophelia.



HAMLET

O Himmel! ein vernunft loses Thier würde länger getrauret haben.

I. Aufz. 9ter Auftr.

D. Chodowiecki fecit.



......Sah er ungehälten aus?

I. Aufz. 10ter Auftr.

3



.......gedencke meiner, Sohn.

II. Aufz 7ter Auftr.

4



......ich will beten gehen.

II. Aufz. 9ter Auftr.

5



Wir Schwören
II. Aufz. 9ter Auftr.

6



Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da,
da liegts!
III. Aufz. 9ter Auftr.

7



So, seht ihr nun, was für ein armseliges
Ding ihr aus mir machen wollt,
IV. Aufz. 7ter Auftr.

8



Wie steht es um Euch, Mutter?
IV. Aufz. 11ter Auftr.

9



Nichts, als daſz ich Euch zeigen will, wie es mit einem König ſo weit kommen kann, daſz er eine Reiſe durch die Gedärme eines Bettlers machen muſz.

V. Aufz. 5ter Auftr.

10



Sie ſenkten ihn in kalten grund hinab,

V. Aufz. 12ter Auftr.

11



Ach, der arme Yorick!

VI. Aufz. 2ter Auftr.

12



Mutter! verſöhnt Euch mit dem Himmel.

VI. Aufz. letzter Auftr.



Die Mausfalle — Hamlet III. Aufzug 2ter Auftritt
Von Herrn Brockmann auf dem Berlinschen Theater 1778 vorgestellt
Mamsell Döbbelin wie Ophelia Herr Bruckner der König &c.

D. Chodowiecki del. 1778. D. Berger Sculps. Berolini 1780.

Verlag von Gebr. Rocca in Berlin.

Druck von Radelli & Hille, Leipzig.
Lichtdruck-Vervielfältigungen von A. Frisch, Berlin W 35.

Theatergeschichtliche 28

Herausgeber:
Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Fortsetzung.

12. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. XXIII, 296 S. 1895. M. 7.—.
13. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** 13 Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. X, 109 S. 1895. M. 2.80.
14. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Fr. Düsel. XII, 86 S. 1897. M. 2.40.
15. **Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. X, 216 S. 1898. M. 5.—.
16. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Dr. Arthur Stiehler. X, 157 S. 1898. M. 3.50.
17. **Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.** Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Dr. Heinrich Kopp. VI, 105 S. 1901. M. 3.—.
18. **Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.** Mit fünf Karten. Von Dr. E. Herz. X, 144 S. mit fünf Karten. 1903. M. 6.—.
19. **Der bestrafte Brudermord, sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet.** Von Marshall Blakemore Evans. IV, 145 S. 1910. M. 5.—.
20. **Die ersten deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im 18. Jahrhundert.** Von Jacob N. Beam. X, 96 S. 1906. M. 3.—.
21. **Joseph von Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigonen.** Von Dr. Ernst Leopold Stahl. X, 235 S. 1910. M. 7.—.
22. **Die ältere Romantik und das Theater.** Von Dr. Edgar Groß. VIII, 119 S. 1910. M. 4.—.
23. **Joh. Fr. Schink. Ein Schüler Diderots und Lessings.** Von Richard Bitterling. X, 210 S. 1911. M. 7.—.
24. **Heinrich Beck,** ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrhundert. Von Dr. Hans Knudsen. X, 138 S. mit 4 Tafeln. 1912. M. 5.50.
25. **Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts.** Von Bernhard Diebold. VIII, 166 S. 1913. M. 5.50.
26. **Die Verwendung des Monologs in Goethes Dramen** unter Berücksichtigung der Technik bei Goethes unmittelbaren Vorgängern. Von Walter Bamberg. VIII u. 46 S. 1914. M. 1.80.
27. **Schauspieler-Charakteristiken.** Von Helene Richter. VIII, 224 S. 1914. M. 7.20.
28. **Die Technik der Aktschlüsse im deutschen Drama.** Von Wilhelm Hochgreve. VI, 82 S. 1914. M. 2.80.

Kölnische Zeitung: Die Aufsätze befassen sich ausschließlich mit dem Wiener Burgtheater, doch wollen sie keinen Überblick über die Leistungen dieser Bühne geben, sondern Einzelausschnitte, feinsinnige Untersuchungen über Wesen und Art der bedeutendsten Schauspieler. Den breitesten Raum nehmen Kainz und Lewinsky ein, dann folgen Charlotte Wolters, Adolf v. Sonnenthal, Stella Hohenfels, Bernhard Baumeister, Ernst Hartmann, Hedwig Bleibtreu, Friedrich Mitterwurzer, Ludwig Gabillon, Albert Heine, Hugo Thimig, Ferdinande Schmittlein. Die Schilderungen sind anschaulich und gut geschrieben; namentlich Theaterleute werden daraus manche Anregungen schöpfen. Es ist anzuerkennen, daß die Kunst des Schauspielers in engem Zusammenhang mit den Absichten des Dichters gewürdigt wird.

Druck von Radelli & Hille in Leipzig.